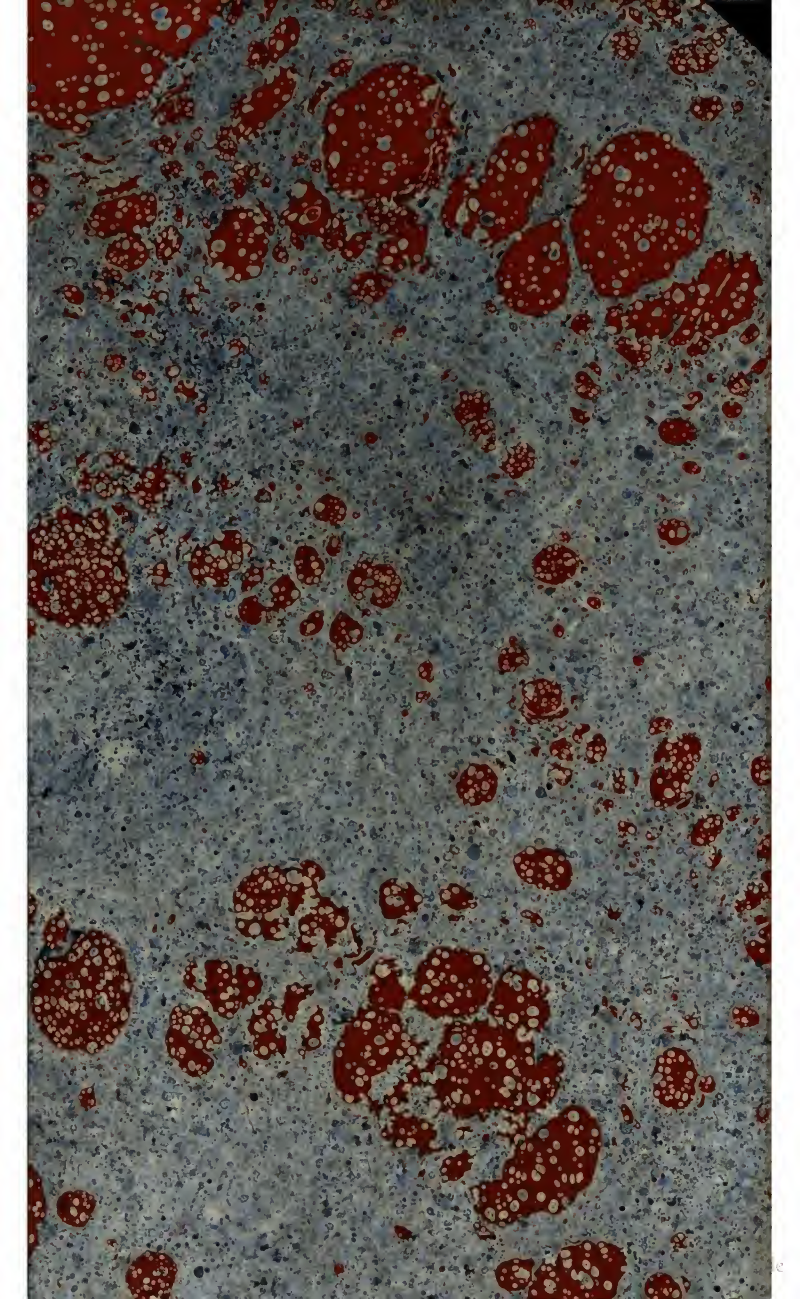




<36618683820010

Geschichte der Musik

in

Italien, Deutschland und Frankreich.

Von

den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.

Zweiundzwanzig Vorlesungen

gehalten zu Leipzig im Jahre 1850

von

Franz Brendel.

Leipzig 1852.

Verlag von Bruno Hinze.



Vorwort.

Die Aufgabe, welche ich mir stellte, die Gesichtspuncte, welche für die nachfolgenden Vorlesungen die leitenden waren, sind zu Anfang der ersten angegeben. Hier bedarf es demnach nur noch einiger Andeutungen zur Verständigung mit dem Leser.

Die Vorlesungen wurden wiederholt vor einem zugleich aus Dilettanten und Laien bestehenden Publikum gehalten. Die Rücksicht darauf, dass nicht allein Musiker vom Fach das Auditorium bildeten, musste die Behandlung des Stoffs, die populäre Haltung bestimmen. Jetzt, bei der Herausgabe, schien es mir angemessen, diese Gestalt und Fassung beizubehalten, indem ich der Ansicht war, dass die Gesichtspuncte unter denen die Vorlesungen gehalten wurden, auch für ein gedrucktes Werk gerade in der Gegenwart und den jetzigen Verhältnissen die nothwendig gebotenen sind.

Dem Musiker zwar bieten sich, will er sich mit der Geschichte seiner Kunst speciell vertraut machen, mehrere ausgezeichnete, auf die gründlichsten Forschungen gestützte, umfassende Werke dar. Diese Werke sind zur Zeit aber mehr für den Musik-Gelehrten; sie haben für den Künstler etwas Abschreckendes, und

die Folge davon ist, dass die Geschichte der Musik nur erst sehr geringen Eingang unter dem zunächst betheiligten Publikum gefunden hat. Ausserdem sind sie meist sehr kostspielig und auch dies war ein Hinderniss der Anschaffung für den grössten Theil der eben nicht glänzend gestellten Musiker. Unter diesen Umständen erscheint für diese ein Handbuch in der gegenwärtigen Fassung wünschenswerth.

Demnächst kommt es in der Gegenwart vorzugsweise darauf an, die Geschichte der Musik dem grossen, gebildeten, wenn auch nichtmusikalischen Publicum zugänglich zu machen. Weil sie bisher mehr nur für den eigentlichen Forscher vorhanden war, so hatte dies die Folge, das viele kunstsinnige, aber nicht speciell musikalisch gebildete Männer und Frauen, an deren Gewinnung uns sehr gelegen sein muss, des hauptsächlichsten Einführungsmittels in die Tonkunst entbehren mussten, dass diese wohl mit dem, was das Tagesleben unmittelbar bot, sich bekannt machen, zu einer umfassenderen Anschauung der gesammten Kunstentwicklung jedoch nicht zu gelangen vermochten. In Rücksicht darauf war es die Aufgabe, die Sache so darzustellen, dass diesem Theil des Publicums der Eingang wesentlich erleichtert wurde. Dabei handelte es sich nicht um eine populäre Zusammenstellung bekannter Thatsachen, nicht um ein Werk zur oberflächlichen Orientirung für Dilettanten im gewöhnlichen Sinne. Es war meine Absicht, die Geschichte der Musik unter den grossen durch die Wissenschaft und das Leben der Neuzeit gewonnenen Gesichtspuncten, so weit dies zur Zeit möglich, zu betrachten, um dem nichtmusikalischen, aber wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Leser Gelegenheit zu bieten, zu seiner Orientirung von dem ihm näher Liegenden seinen Ausgangspunct zu nehmen.

Bei dem Widersprechenden der Ansichten und der Zer

splitterung derselben ferner, bei den zahllosen subjectiven Sympathien und Antipathien, in denen sich die Tonkünstler gefallen, bei der Neigung zu extremer Einseitigkeit ist es nothwendig, auf eine grössere Einigung der Ansichten hinzuarbeiten, gewissermassen einen Ausgangspunct für die Auffassung hinzustellen, der, mag auch sehr Vieles weiterhin zu ergänzen und zu berichtigen sein, doch das für sich hat, einige Grundzüge festzustellen. Dazu bot das eingeflochtene Räsonnement Gelegenheit. So erschien mir das, was für die vorhin bezeichneten Leser, meiner Ansicht nach, als Ausgangspunct dienen kann für den Musiker als Ziel, bestimmt ihn aus der einseitigen Betrachtungsweise seiner Kunst herauszuführen, zu einer höheren Auffassung hinzuleiten. Die Geschichte der Musik ist in dieser Fassung zugleich eine praktische Aesthetik, und die beste Vorbereitung, sowohl objectiv als subjectiv, für diese Wissenschaft.

Endlich war noch ein vierter Gesichtspunct für mich der leitende.

Man hat bis jetzt noch nicht versucht, die Neuzeit zum Gegenstand einer zusammenhängenden Darstellung zu machen. Man beschäftigte sich überwiegend immer mit der Vergangenheit, und so musste es schwer fallen, zu einer wirklichen Orientirung, zu einem Begreifen der gesammten Entwicklung bis herab auf die Gegenwart zu kommen. Mein Streben nach dieser Seite hin war, zur Einsicht in Das zu gelangen, was gegenwärtig zu thun ist, und so habe ich der Neuzeit die ausführlichste Betrachtung gemidmet, die Geschichte der älteren gewissermassen nur als Vorbereitung dafür betrachtend.

Im Allgemeinen stellte ich mir die Aufgabe, den öfter etwas starren und trocknen Stoff möglichst flüssig zu machen, durch meine Behandlung die Beschäftigung mit der Sache zu

erleichtern. Ich suchte die Mitte zu halten zwischen einer streng wissenschaftlichen und einer blos für die Unterhaltung bestimmten Darstellung.

Nach einer Bemerkung Kiesewetter's ist Alles das, was wir auf dem Gebiet der Geschichte der Musik jetzt unternehmen, nur als Vorarbeit zu betrachten. Möge man daher im Hinblick auf die Schwierigkeit der Sache mit Nachsicht das Gegebene beurtheilen.

Leipzig, den 1ten October 1851.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Fünfte Vorlesung.

Sechste Vorlesung.

Siebente Vorlesung.

Achte Vorlesung.

Neunte Vorlesung.

Zehnte Vorlesung.

Elfte Vorlesung.

Zwölfte Vorlesung.

Dreizehnte Vorlesung.

Druckfehler:

Seite 140, Zeile 6 v. o. lies Zeit statt Zierde.

Erste Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Indem ich es unternehme, in dem nachfolgenden Cursus vor Ihnen die Geschichte der Musik zu behandeln, muss ich mich zunächst wohl über die Gründe, welche mich zu der Wahl dieses Gegenstandes bestimmten, als auch über die Gesichtspuncte, unter welchen ich eine Behandlung desselben für angemessen erachte, aussprechen.

Die Musik ist die herrschende Kunst der Gegenwart, nicht nur, dass dieselbe in den weitesten Kreisen Eingang gewonnen hat, man erkennt in ihr zugleich einen wichtigen Theil der Erziehung, und ein erhöhtes und gründlicheres Interesse an der Tonkunst gilt als eine nicht abzuweisende Forderung für den Gebildeten. Dies rechtfertigt im Allgemeinen die Wahl meines Gegenstandes, dies rechtfertigt, wenn ich vor einem Publicum, welches nicht allein aus Künstlern und Künstlerinnen besteht, denselben zur Behandlung wählte. Man kann jetzt fast durchweg, wenn auch nicht eigene Kenntniss und Uebung, so doch gesteigerte Empfänglichkeit und Bekanntschaft mit den Hauptwerken der Tonkunst bei dem Publicum, insbesondere hier in Leipzig, voraussetzen. Es lag jedoch in den bisherigen Verhältnissen, wenn trotz dieses gesteigerten Interesses, trotz aller Vertrautheit mit den Werken der Tonkunst, ein tieferes Verständniss nach verschiedenen Seiten hin oft noch immer vermisst wurde. Die gewöhnliche Einführung bildete bisher in der

Regel Pianofortespiel und Gesang, und in Fällen, wo diese Uebung in der Jugend nicht gewonnen wurde, eine durch häufigen Concertbesuch vermittelte Bekanntschaft mit den Meisterwerken, wenigstens der neueren Zeit. Gründlicheres Verständniss, eine umfassendere, bewusstere Anschauung mangelte. Die Theorie liegt dem Kunstfreunde zu fern; die musikalische Kritik setzt eine specielle Vertrautheit voraus; so ist dem Publicum, auch bei dem besten Willen, wenig oder gar keine Gelegenheit geboten, sich ein tieferes Verständniss zu erwerben. In diesem Uebelstande liegt der zweite Grund für die Wahl meines Gegenstandes. Die Geschichte der Kunst ist die beste Lehrmeisterin; die Bekanntschaft mit ihr ist das, was dem Kunstfreunde, und mit ihm auch einem grossen Theile der Dilettanten und Künstler, bisher mangelte; sie ist, indem sie das allmählige Werden, die Entstehung und Weiterbildung bis zu dem Puncte der Vollendung, eben so sehr den Rückgang und den Verfall zeigt, mehr wie jedes andere Gebiet musikalischen Wissens geeignet, eine genauere Einsicht, ein gründlicheres Verständniss insbesondere auch der Gegenwart und ihrer Erscheinungen vorzubereiten. Nicht antiquarische Gelehrsamkeit will ich daher durch meine Behandlung des Gegenstandes fördern. Es ist zwar meine Absicht, Ihnen eine Anschauung der gesammten Kunst zu gewähren und auch die Grössen der Vergangenheit näher zu rücken; vorzugsweise aber wünsche ich auf Ihre Betheiligung an der Kunst unmittelbar einzuwirken und Sie zu einem bewussteren Verständniss der Hauptwerke der Tonkunst und ihrer Meister zu führen.

Die Gesichtspuncte für meine Behandlung des Gegenstandes ergeben sich zum Theil hieraus, zum Theil aus dem Standpuncte der Geschichtsschreibung der Musik in der Gegenwart. Ich spreche nicht allein und ausschliesslich zu Künstlern und Künstlerinnen, ich richte meine Worte an Gebildete überhaupt, an ein Publicum, wie es Fr. Rochlitz vor Augen hatte, als er „für Freunde der Tonkunst" schrieb. Es ist demnach das, was nur den Musiker interessiren kann, entschieden auszuschliessen. Es ist ferner nicht das erste Mal, dass ich die-

sen Gegenstand vor einem grösseren Publicum behandle. Oeftere Wiederholungen haben mir gezeigt, welche Ausdehnung als die zweckmässigste zu betrachten, sie haben mich gelehrt, dass es durchaus falsch ist, Namen und Thatsachen zu häufen, weil bei der geringen Vertrautheit der Meisten mit unserem Gegenstande dadurch nur Verwirrung hervorgerufen wird; im Gegentheil liegt gerade in möglichster Beschränkung das unter den gegenwärtigen Verhältnissen und unter meinen Gesichtspuncten, nach meinem Dafürhalten, einzig Richtige; nur dadurch kann die Geschichte der Musik dem Kunstfreunde näher gebracht, das Abschreckende beseitigt werden.

Was die bisherige Behandlung des Gegenstandes betrifft, so wird eine kurze Uebersicht über das Geleistete meine Aufgabe in dieser Beziehung sogleich feststellen. Die Geschichte der Musik hat erst in neuester Zeit grössere Beachtung, und eine über die früher gemachten Anfänge hinausgehende Bearbeitung gefunden. Nachdem man im vorigen Jahrhundert in England, Deutschland und Italien begonnen hatte, in grösseren Geschichtswerken freilich noch sehr rohe und ungeordnete Materialiensammlungen zu veranstalten, ist erst seit 25 Jahren weiter Förderndes, zum Theil Grosses, geleistet worden. Ich nenne unter diesen Förderern zunächst den berühmten heidelberger Jurist Thibaut, der in seiner geistvollen Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst", die er anonym zu Anfang der 20ger Jahre (2te Auflage: Heidelberg, Mohr 1826) erscheinen liess, zuerst wieder auf die unbeachteten Schätze der Vergangenheit aufmerksam machte, und für das Studium der älteren Musik eine nachdrückliche Anregung gab. Der k. k. Hofrath R. G. Kiesewetter Edler von Wiesenbrunn in Wien hat später in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik" (1te Auflage, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1834) ein umfassendes Lehrbuch, worin das Material wohl geordnet und kritisch gesichtet aufgestellt ist, gegeben, ausserdem in mehreren anderen Werken, so namentlich in seiner Schrift: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc." (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1841) einzelne

Partien der Geschichte der Musik ausführlicher behandelt. Neuerdings hat der preussische Geheimrath C. von Winterfeld in Berlin die grosse Epoche der deutschen Musik von Luther bis auf Seb. Bach und Händel in einem höchst gründlichen, ausgezeichneten Werke „der evangelische Kirchengesang“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 3 Bde. 1ter Band 1843) bearbeitet, nachdem er schon früher in ähnlicher Weise die Geschichte der venetianischen Musikschule zum Gegenstand einer grösseren Schrift gemacht hatte. Eine vortreffliche Monographie über den grössten italienischen Tonsetzer G. P. de Palestrina, hat der päpstliche Kapellmeister G. Baini „Ueber das Leben und die Werke des G. P. de Palestrina, deutsch von F. S. Kandler, (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1834) gegeben. Verdienste, insbesondere was die Hülfsmittel zum Studium der Musik betrifft, hat sich der Leipziger Organist C. F. Becker erworben; ich nenne beispielsweise nur die Schrift desselben: „Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts“ (Leipzig, Fleischer 1847). In seiner „Geschichte der Hausmusik“ (Leipzig, Fest'sche Verlagsbuchh. 1840) hat derselbe einen bis dahin ganz unbeachteten Gegenstand zum ersten Male bearbeitet. Eine geistvolle Zusammenstellung, eine pragmatische Geschichte unter höheren, allgemeinen kunstgeschichtlichen Gesichtspuncten findet sich in der Biographie Mozarts von dem Russen A. Oulibischeff, (Uebersetzt von Schraishuon, Stuttgart, Becher 1847). Eine Auswahl von Musikstücken aus den verschiedensten Epochen mit kurzen Erläuterungen hat Fr. Rochlitz in seinen grossen Werke: „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie etc.“ (Mainz, Schott) gegeben. Vortreffliches endlich hat A. B. Marx in einzelnen Aufsätzen und Biographien (in Schillings „Universallexicon der Tonkunst“ und an a. O.) geleistet. In seiner „Kunst des Gesanges“ hat derselbe ziemlich zuerst den Versuch gemacht, das Chaos früher ungeordneter Vorstellungen zu lichten und in Bezug auf einige Hauptpuncte zum Princip vorzudringen. Ich selbst habe in meiner „Zeitschrift für Musik“ in einer Reihe von Aufsätzen dahin gestrebt, der Geschichte der Musik von dem Standpuncte der modernen Wis-

senschaft und der allgemeinen gegenwärtigen Kunstbildung aus näher zu kommen.

Die Arbeiten sind demnach bis jetzt zu dem Puncte gediehen, dass das Material, wenigstens was die Hauptmomente betrifft, wohl geordnet und kritisch gesichtet vorliegt. Einzelne Partien sind erschöpfend und mit grosser Meisterschaft behandelt, andere zur Zeit freilich noch sehr vernachlässigt. Wir haben umfassende gründliche Werke der unmittelbaren Quellenforschung angehörig; an eine Zusammenfassung des vorhandenen Materials unter kunstphilosophischen Gesichtspuncten fehlt es dagegen gänzlich. Oulibischeff's vorhin genannte Schrift ist fast die einzige in dieser Beziehung, und auch sie leidet an dem Mangel, die ältere Zeit bis auf Mozart, insbesondere diesen trefflich erkannt, die darauf folgende jedoch gänzlich verkannt zu haben. — Es ist noch nicht versucht worden in Bezug auf das Ganze des Stoffs zum Prinzip vorzudringen. Der Zweck den ich im Auge habe ist daher eine umfassende Anschauung von der Geschichtlichen Entfaltung der Tonkunst anzubahnen, das Gesetzmässige dieses Ganges, den Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen Ihnen nachzuweisen. Ich trete damit jener weit verbreiteten Ansicht entgegen, welche in der Geschichte der Musik nichts als einen Wechsel zufälliger Persönlichkeiten, nichts als einen Wechsel der Mode erblickt. Eine solche Betrachtung ist zugleich die Grundlage für jede höhere Kritik, geeignet eine objective Würdigung der verschiedenen Kunsterscheinungen, an der es zur Zeit noch so sehr fehlt, anzubahnen. — Es ist ferner mein Zweck, die Tonkunst in ihren Beziehungen zur allgemeinen geistigen Entwicklung erkennen zu lassen, ihren Zusammenhang mit den allgemeinen, weltbewegenden Mächten darzuthun. Wenn ich endlich den tiefen geistigen Inhalt, der in den Werken der grossen Tonmeister zur Erscheinung gekommen ist, darzulegen bemüht bin, resultirt daraus die Weltanschauung der verschiedenen Künstler und ihrer Epochen. — Am stiefmütterlichsten ist bisher immer die Neuzeit behandelt worden. Ihr werde ich daher mein besonderes Augenmerk zuwenden. Es gilt die Gesichtspuncte für

Erfassung der Neuzeit aufzufinden und die Gegenwart zu begreifen, um den grossen Schritt zur nächsten Kunststufe vorzubereiten, es gilt Abrechnung mit der Vergangenheit zu halten, um sodann mit um so grösserer Bestimmtheit der Zukunft entgegentreten zu können.

Ich kann mich nach diesen einleitenden Bemerkungen sogleich zur Sache selbst wenden, und gebe Ihnen in der heutigen und in der nächsten Vorlesung einen Ueberblick über die Vorgeschichte unserer Kunst im Mittelalter bis zur Zeit des höhern Aufschwunges derselben im 16ten Jahrhundert; ich beschränke mich hier auf das Nothwendigste; es ist eine kurze Uebersicht der Hauptpuncte, die ich Ihnen gebe. Kiesewetter hat gerade diesen Abschnitt in seinem Geschichtsabriss sehr ausführlich dargestellt, so dass derselbe in seiner Schrift fast die grössere Hälfte derselben einnimmt. Auch Oulibischeff's Behandlung dieser ersten Anfänge ist sehr bemerkenswerth. Ich erlaube mir hierauf diejenigen, welche sich specieller unterrichten wollen, zu verweisen.

Es war eine weit verbreitete, tief eingewurzelte Meinung, dass unsere heutige Musik aus der der alten Griechen entsprungen, gewissermassen nur eine Fortsetzung derselben sei, und die Schriftsteller sprachen deshalb auch häufig von einem Wiederaufleben der griechischen Musik im Mittelalter. Kiesewetter, dem ich hier folge, ist dieser Ansicht mit Bestimmtheit entgegen getreten, indem er zu Anfang seines Geschichtsabrisses sagt: „Allerdings gab es eine Zeit, in welcher die christliche Musik des europäischen Occidents sich bei jener Raths erholte und lange — sehr lange — wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle aller musikalischen Theorie angesehen: Die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Maasse gedieh, als sie sich von den, ihr aufgedrungenen griechischen Systeme zu entfernen anfing, und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu endledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher,

kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen: in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichsten Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hinderniss ihres Wachsthums. Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen, und anderwärts, ein anderes Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust." Durch die hier ausgesprochene Ansicht ist für unsere Betrachtung ein bestimmter Anfangspunct gegeben; wir beschäftigen uns hier mit der Geschichte der christlichen Musik, in dem doppelten Sinne, dass nicht blos die Tonkunst der vorchristlichen, sondern auch die der späteren nichtchristlichen Völker ausgeschlossen ist. Was die Letzteren betrifft, so können, wie natürlich, die Leistungen dieser auch nicht entfernt in Vergleich kommen mit der hohen Vollendung der christlichen Kunst; hier allein erscheint die Tonkunst zur Würde einer wahrhaften Kunst entwickelt. Die glücklich begabten, feinen, scharfsinnigen Griechen jedoch besassen zwar eine sehr ausgebildete Musik, nicht Ungeschick, Talentlosigkeit waren die Ursache der geringen Erfolge; die Musik aber befand sich dort in einem Boden, der überhaupt nicht für sie der geeignete war. Die Tonkunst ist die Kunst des Gemüths, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; diese innere Welt ist aber erst durch das Christenthum erschlossen worden. Bei den Griechen war der Sinn nach Aussen gewendet, das Plastische vorherrschend. Auch die gesammte äusere Beschaffenheit ihrer Musik war eine durchaus verschiedene, Melodie und Harmonie in unserem Sinne den Griechen gänzlich unbekannt. — Das Christenthum und die Folgen desselben vernichteten mit Recht die griechischen Tonweisen und die grie-

hische Theorie, obschon erst nach langen, mühseligen Kämpfen, nach vielfältigen, oft wiederholten Versuchen und erst nachdem ein Jahrtausend hindurch die griechische Musik das Aufkeimen der christlichen oftmals erschwert und gehemmt hatte. Es ist dies — die Einwirkung des Griechischen auf das Christliche — ein bemerkenswerther Umstand, obschon er hier noch nicht in seiner ganzen Bedeutung hervortritt. Ich mache jetzt im Vorübergehen auf diese Erscheinung nur aufmerksam, indem ich später näher darauf zurückkommen muss.

Die neue Musik, wenn man sie in ihren ersten Anfängen schon so nennen will, war unbeachtet in niedern Hütten, ja in verborgenen Höhlen entstanden. Kiesewetter erzählt wie in den Versammlungen der ersten Christen, meist armer, schlichter, mit der sehr schwierigen Theorie der griechischen Musik ganz unbekannter Leute, ein höchst einfacher kunst- und regelloser Naturgesang entstanden sei, der einstimmig, tactlos, die Bewegung nur von der Länge und Kürze der Textsilben entnehmend, allmälig gewisse Accente, gewisse Betonungen für die Dauer erhalten und in dieser Gestalt durch öfteres Anhören in den Gemeinden sich festgestellt und fortgepflanzt habe.

Bei gänzlichem Mangel einer Regel jedoch musste in dem Maase, als die Gemeinden zahlreicher wurden, die nöthige Gleichheit und Uebereinstimmung in den Melodien immer schwerer und unmöglicher werden. Im **4** ten Jahrhundert, als schon Kirchsprengel und Oberhirten entstanden waren, und Männer von wissenschaftlicher Bildung das Christenthum angenommen hatten, unternahmen es daher einige gelehrte Bischöfe, den Gesang zu ordnen und festzustellen. Diess konnte nur mittelst einer geregelten Tonleiter bewerkstelligt werden. Es war natürlich, dass man in dem Nachlasse der griechischen, damals bekannten musikalischen Schriftsteller Rath suchte. Man fand hier eine sehr schwierige, kunstvoll ausgebildete Theorie, unendlich Vieles, was man nicht gebrauchen konnte und womit man nichts anzufangen wusste, Tonreihen, die das sehr geübte Ohr kaum am Monochord erkennt und die die menschliche Stimme bei aller Uebung nicht vernehmlich angeben kann u. s. w. Man

fand aber auch hier und da Anfänge, von denen sich mit Aenderungen Einiges gebrauchen und zur Fesstellung eines so einfachen Gesanges, wie der christliche war, in Anwendung bringen liess.

Der heilige Ambrosius ist es, der unter diesen Verbesserern des Kirchengesanges zuerst und mit besonderer Anerkennung erwähnt wird. Geboren im Jahre 333 studirte Ambrosius zu Rom, zeichnete sich dort zunächst als Redner und Philosoph aus, wurde sodann 369 zum Statthalter über mehrere Provinzen ernannt und endlich im Jahre 374 einstimmig, aber so sehr gegen seinen Willen, dass er anfangs mehrere Grausamkeiten beging um die Leute von der Wahl abzuhalten, zum Bischof von Mailand erwählt. Dem regen Eifer dieses Mannes, der Thätigkeit, die derselbe, als er einmal die Bischofswürde angenommen hatte, bald entfaltete, verdankt die Kirche, verdankt die Tonkunst die nachhaltigste Förderung. Ambrosius war es nehmlich, der einen Typus der Kirchengesänge einführte, indem er 4 Tonreihen auswählte und denselben mit Beseitigung der schwerfälligen griechischen Namen die Bezeichnung des 1ten, 2ten, 3ten und 4ten Tones gab. Als diese Tonreihen werden von Kiesewetter folgende genannt:

d e f g a h c d
e f g a h c d e
f g a h c d e f
g a h c d e f g

Ambrosius war es sodann, der jene Melodien, welche sich bei den gottesdienstlichen Uebungen der ersten Christen gebildet hatten, diese aus der ersten Gluth der Begeisteruug hervorgegangenen und noch von Neueren hochgerühmten Gesänge regelte, und so zu ihrer Erhaltung wesentlich beitrug. Zum Beweis, wie sehr die Verbesserungen dieses Mannes die damalige Zeit überraschen mochten, führe ich eine Stelle aus den Bekenntnissen des heil. Augustinus an: „die Stimmen“ sagt dieser, als er in der Kirche zu Mailand jene Gesänge zuerst vernommen hatte, „flossen in meine Ohren, Wahrheit wurde in mein Herz geträufelt, und das Gefühl der Andacht strömte in süssen Thrä-

nen der Freude über". Es sind dies Worte, die nur ein Solcher spricht, den ein bis dahin nicht Gekanntes überwältigt und die innersten Tiefen der Seele erschüttert. Ambrosius' Bestimmungen fanden überall die bereitwilligste Aufnahme, und es war auf diese Weise schon ein wichtiger Schritt zur Bildung, zur Feststellung der neuen Musik geschehen.

Dem heiligen Gregor dem Grossen, der in den Jahren 591 bis 604 die christliche Kirche regierte, war es vorbehalten, auf dieser Grundlage fortzubauen und das eigentliche Fundament für das ganze spätere Gebäude zu legen. Gregor sammelte die bereits vorhandenen Melodien, verbesserte dieselben, vermehrte sie durch neue und führte das auf diese Weise Gewonnene in der ganzen christlichen Kirche ein, als eine Norm, von der nicht abgewichen werden durfte. Ein Exemplar dieses Melodien-Buches wurde an dem Altare St. Peters in Rom niedergelegt und mit einer Kette befestigt, um im Laufe der Zeiten entstehende Abweichungen nach demselben zu berichtigen. Er behielt ferner die bereits vorhandenen ambrosianischen vier Kirchentöne bei, fügte aber diesen noch vier neue Tonreihen hinzu, welche aus der Versetzung der vorhandenen in die Unterquarte entsprungen waren, die Tonreihen von a, h, c, d. Die hinzugekommenen vier Tonreihen wurden, dies beiläufig erwähnt, die plagalischen genannt, zum Unterschiede von den älteren, welche den Namen der authentischen erhielten. Der Unterschied dieser Tonreihen von unsern heutigen Tonleitern springt sogleich in die Augen; während die unsrigen nichts weiter sind als Transpositionen ein und derselben Tonart, waren jene selbstständige Octavengattungen, in denen jeder ~~der~~ halbe Ton eine andere Stelle einnahm. Das von Ambrosius Begonnene war so zur ersten Stufe der Vollendung gebracht, und dadurch der erste bedeutende Grund für die spätere Tonkunst gelegt. Gregor war es ferner, der auch dadurch das Tonsystem regelte, dass er die Eintheilung in Octaven zur allgemeingültigen machte. Er war es endlich, der an die Stelle der ausserordentlich schwerfälligen griechischen Benennungen die ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets als Namen der Töne setzte. Alles dies

aber war, nach Kiesewetters Bemerkung, schon im Ursprunge mehr, als die in ihre Systeme eingezwängten Griechen jemals kannten oder nur ahnten. Im Vorübergehen sei erwähnt, wie der Umstand, dass Gregor diese Buchstaben an die Stelle der früheren Namen setzte, nicht auf die Vermuthung bringen darf, als ob er auch schon eine, wenn auch unvollständige Kenntniss unserer Notirungsweise besessen habe, denn diess war keineswegs der Fall. Die Letztere ist, wie ich nachher noch erwähnen werde, eine viel spätere Erfindung und kein Schriftsteller vor dem 14ten Jahrhundert hat von derselben Gebrauch gemacht.

Nach diesen bedeutenden Anfängen hätte nun wohl ein unmittelbarer Fortgang Statt finden können. Doch das sollte erst nach Jahrhunderten geschehen. Die Unbilden der späteren Zeit brachten Gregors System bald in Verfall und Vergessenheit, seine Gesänge selbst waren in Gefahr völlig auszuarten und verloren zu gehen. Unter diesen Umständen nahmen sich einige gelehrte Geistliche des verfallenen Kirchengesanges an, aber ihr Unstern wollte, dass sie, statt der von Gregor gebrochenen Bahn zu folgen, von der Autorität Griechenlands nicht loszukommen vermochten, dort Vorbild und Regel suchten, und demgemäss, statt das Neue zu fördern, nur in seiner Fortbildung hemmten. Glücklicher Weise indess gelang es ihnen nicht, ihren Bestrebungen den Sieg zu verschaffen; die wiederstrebenden Elemente des christlichen Glaubens und der christlichen Musik waren doch zu sehr ausgebreitet und zu tief eingedrungen, als dass mehr denn blosse langjährige Hemmung das Resultat ihres Strebens hätte sein können. Insbesondere aber, als Karl der Grosse, einkehrend in sich selbst, und sich abwendend von den Zerstreuungen des Kriegslebens, dem Gottesdienst, der Kunst und Wissenschaft seine Aufmerksamkeit zuwendete, erblicken wir auch den Kirchengesang wieder gehoben und wesentlich gefördert. Vorzugsweise war das Interesse des Genannten von Einfluss, als nun auch in den übrigen Ländern seiner Herrschaft durch ihn kräftige Anregungen gegeben wurden. —

Mit diesen Bemerkungen kann ich die erste Epoche der

Geschichte unserer Musik, die Zeit der ersten Entstehung und Begründung derselben beschliessen. Der Grund für das spätere Gebäude war durch Ambrosius und Gregor gelegt worden. Diess ist im Auge zu behalten; dies ist das Wesentliche. Wir treten unserem Gegenstande jetzt schon näher, indem wir die Versuche, welche in den Jahrhunderten des Mittelalters gemacht wurden, betrachten.

Ich erwähnte vorhin, wie ein wesentlicher Mangel der griechischen Musik in dem Mangel der Harmonie bestanden habe, Das Eigenthümliche, Charakteristische der modernen Musik sehen wir darum zuerst da bestimmter hervortreten, wo wir den ersten Anfängen der spätern Harmonie begegnen. Die ersten harmonischen Versuche, so wie die weiteren Fortschritte darin sind es daher zunächst, auf die ich Ihre Aufmerksamkeit lenke.

Ueber die ersten Anfänge der Harmonie im frühen Mittelalter, bemerkt Kiesewetter, hat es von jeher verschiedene Meinungen und Sagen gegeben, so dass es schwer ist, hierüber etwas ganz Bestimmtes festzustellen. Das erste Wagniss wie es scheint, einer Harmonie, einer Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingenden Stimmen zeigt sich in einer von dem Mönch Hucbaldus, auch Uchubald, Hubald genannt, hinterlassenen Schrift. Dieser war ein sehr gelehrter Mönch aus Flandern, welcher nach einem, in thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie verbrachten Leben, in sehr hohem Alter im Jahre 930 gestorben ist. Hucbald nimmt in seinem Tractat das griechische System zum Ausgangspunkt. Die Griechen kannten nur den einstimmigen Gesang und die Begleitung desselben durch die Octave. Der Grund dieses auffallenden Mangels lag in der mathematischen Construction ihrer Tonleiter. Die Terz und die Sexte, die Hauptbestandtheile unserer consonirenden Accorde, hielten sie für dissonirend, und mussten sie, in Folge ihrer Construction, dafür halten. Da nun Hucbald diesen Bestimmungen folgte, so nahm er ebenfalls gläubig an, dass die Terz und Sexte dissonire und nur die Octave, Quinte und Quarte consonire. Demohngeachtet kam er auf den Einfall, mehrere Töne und Tonreihen gleichzeitig erklingen,

mehrere Stimmen in fortgesetzten Consonanzen singen zu lassen. Er bezeichnete eine solche Verbindung von Stimmen mit dem Namen Organum, der dann auch später der gewöhnliche und herrschende wurde. Zwei Arten des Organum sind es, welche Hucbald erklärt. Die erste Art besteht in der Verbindung einer Hauptstimme mit zwei oder mehreren andern Stimmen, die mit dieser in Quinten, oder Quinten und Octaven einhergehen. Bei der zweiten Art setzt er über eine Prinzipalstimme zwischen Consonanzen auch andere nicht consonirende Intervalle, die Secunde und die von ihm für dissonirend gehaltene Terz in verschiedener Bewegung.

Dies sind die ersten Versuche einer gleichzeitigen Verbindung von Tönen, das erste Wagniss einer Harmonie. Die Hauptsache ist, dass dasselbe unternommen wurde; die Versuche selbst sind noch ganz regel- und bedeutungslos.

Um eine jetzt ganz unbedeutend scheinende Erfindung zu machen, mussten im Mittelalter Jahrhunderte vorübergehen. Es lag dies in den bekannten Verhältnissen desselben, deren ich hier nicht weiter zu gedenken nöthig habe. Die meisten Erfindungen blieben auf die Orte ihrer Entstehung, auf die Klöster beschränkt und mussten daher wiederholt gemacht werden. Erst im 11. Jahrhundert tritt uns wieder eine Erscheinung entgegen, welche nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Ein Benedictiner Mönch aus dem Kloster zu Pomposa in der Nähe von Ravenna und Ferrara war es, Guido von Arezzo um's Jahr 1020 lebend, welcher in diesem Jahrhundert die Tonkunst wesentlich förderte und einen so grossen Ruf erlangte, dass noch jetzt sein Name unter denen der Musiker des Mittelalters der bekannteste, oder vielmehr unter den Musikfreunden einzig gekannte ist. Guido sah ein, wie wenig durch den vor und zu seiner Zeit üblichen Unterricht geleistet werden könne, und wendete deshalb seine Sorgfalt vorzüglich auf Verbesserung des Practischen. Eine vernünftige practische Methode und eine einfache Elementar-Theorie aufzustellen, war sein Hauptbestreben. Er war so glücklich mehreres seinen Wünschen Entsprechende zu ersinnen. Seine Erfolge erregten in seiner näch-

sten Umgebung einiges Aufsehen, so dass er verläumdet auf Befehl des Oberen das Kloster verlassen, und sich einige Zeit in der Fremde umhertreiben musste. Theodald, Bischof von Arezzo, nahm ihn endlich bei sich auf, und unter dessen Schutze setzte er seine Bestrebungen fort. Sein Ruf verbreitete sich, drang zu dem damaligen Papst Johann XIX., der ihn zu sich kommen liess und lebhaft aufmunterte. Später kehrte er in sein Kloster zurück, da der Obere desselben sein früheres Benehmen schon längst bereut hatte. — Guido's grösstes und wesentlichstes Verdienst bestand in der Verbesserung und zweckmässigeren Anordnung der Tonschrift. Er kennt zwar noch keineswegs die spätere Notenschrift; schon vorhin erwähnte ich, dass diese eine weit spätere Erfindung sei. Die frühere Notirungsweise, die nota romana, die sogenannten Neumen, bestanden in kleinen Puncten, Häkchen, Strichelchen in verschiedenen Richtungen, Gestalten und Farben, welche über den Text gesetzt, dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe versinnlichen sollten, nur dass man, um etwas mehr Ordnung in solche Bezeichnung zu bringen, später eine, auch zwei Linien quer über den Text zog. Guido nahm seinen Ausgangspunct davon, fügte aber den vorgefundenen früher üblichen zwei Linien noch zwei andere bei, und lehrte nicht allein die Linien, sondern auch die Zwischenräume benutzen, so dass er dadurch der späteren Tonschrift wesentlich vorgearbeitet hat. — Wie durch Hucbald der erste Anstoss zur Harmonie gegeben wurde, so sehen wir hier einen zweiten Fortschritt angebahnt, eine bessere Notirungsweise, die für die fortschreitende Kunst ein wesentliches Erforderniss war, und es offenbart sich uns schon hier, indem wir sehen wie ein Stein nach dem andern zu dem grossen Gebäude herzugebracht wird, jene Gesetzmässigkeit des Ganges, jene innere Nothwendigkeit der Entwicklung, von welcher die gesammte nachfolgende Zeit ein immer sprechenderes Zeugniss ablegt. Ein so wüstes Durcheinander beim ersten Blick jene Bestrebungen des Mittelalters zeigen, so entdecken wir bei näherer Betrachtung doch bald die Idee, welche das Zerstreute verknüpft, die Idee, welche alle diese Erschein-

ungen hervorruft, und dies ist das Interessante bei diesen zunächst minder interessanten geschichtlichen Thatsachen. Wir gewahren ein stetes unablässiges Ringen und wenn wir die Schwierigkeiten bedenken, mit denen die Tonkunst mehr als die anderen Künste zu kämpfen hatte, indem sie ihr Vorbild weder in der Natur noch in grossen Mustern des Alterthums fand, so erscheint uns die beim ersten Blick mühselige und langsame Entwicklung in der That rasch und erfolgreich. — Was Guido's Leistungen im Harmonischen betrifft, so hat er darin keine Fortschritte gemacht. Es findet sich bei ihm genau dasselbe wieder, wie bei Hucbald, obschon er dessen Schriften nicht gekannt zu haben scheint. Auch er macht seine Sätze durch Verdoppelung drei- und vierstimmig; wir haben dieselben Folgen von Quarten und Quinten in gerader Bewegung. Beilaufig sei erwähnt, dass er die bekannten beim Gesange üblichen Namen: ut, re, mi, etc. zuerst angewendet hat, indem er die Anfangssylben einer lateinischen Ode auf den heiligen Johannes dazu wählte. Noch mehrere andere Erfindungen werden ihm zugeschriehen, doch ist es wahrscheinlich, dass dieselben erst von seinen Schülern und Nachfolgern ihm beigelegt worden sind. Ich übergehe dieselben als nicht hierher gehörig, um so mehr als in Kürze sich doch kaum ein deutliches Bild von denselben würde geben lassen.

Eine Erweiterung der Lehre von der Harmonie brachte erst, mit noch mehreren wichtigen Entdeckungen, das 12te Jahrhundert, obschon Näheres hierüber zur Zeit noch nicht bekannt ist. Die Leistungen des folgenden Jahrhunderts aber zeigen, dass man in diesem Zeitabschnitt einen wichtigen Fortschritt zu Stande gebracht haben muss. Es müssen damals schon glücklichere Versuche in der Harmonie, ja schon in etwas mannichfaltigeren, zusammengesetzten Tonverbindungen gemacht worden sein; auf dem Wege practischer Untersuchungen musste man bald dahinter kommen, dass die von den Griechen als Dissonanzen verrufenen grossen und kleinen Terzen, grossen und kleinen Sexten durchaus nichts Widriges besassen; es muss in dieses Jahrhundert die Erfindung und erste Ausbildung der

Note fallen, es muss endlich die Eintheilung der Noten hinsichtlich ihrer Zeitdauer, damals Mensur genannt, erfunden worden sein. Was das Letztere betrifft, so leuchtet ein, dass mit mannichfaltigeren Tonverbindungen die Nothwendigkeit Noten verschiedener Geltung zu besitzen, gegeben war. Eigentlichen Takt hatte man nicht; man mass die Noten der Figur nach durch beständiges Zählen. Diese Erfindungen zu pflegen und zur Reife zu bringen war nunmehr die Aufgabe des nachfolgenden, des 13ten Jahrhunderts. Es traten jetzt bedeutende Lehrer auf, welche im Stande waren schon eine etwas ausgearbeitetere Theorie aufzustellen. Einer dieser Männer, von welchem auch eine Schrift auf uns gekommen ist, war Franco von Köln, in den ersten Jahrzehnten des 13ten Jahrhunderts, der schon vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen unterscheidet, sowie vollkommene und unvollkommene Dissonanzen. Was Frankreich betrifft, so ist vor einigen Jahren der Versuch eines gewissen Adam de la Hale, eine dreistimmige Composition, aufgefunden worden, welche den Beweis liefert, dass man in etwas späterer Zeit, ungefähr um das Jahr 1280, dort einen Anfang im Harmonischen gemacht hatte. Auch in England erblicken wir verwandte Bestrebungen. In den ersten Jahrzehnten des 14ten Jahrhunderts begegnen uns zwei Schriftsteller, welche grosse Fortschritte bewirkt, nicht nur die Lehre von der Mensur weiter ausgebildet, sondern auch, was Harmonie betrifft, zuerst befriedigende Regeln gegeben haben, Regeln von solcher Beschaffenheit, dass nach denselben, auch nach unseren heutigen Begriffen, zum ersten Male reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Zum ersten Male erscheint jetzt das Gesetz, dass zwei vollkommene Consonanzen, Quinten und Octaven, nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen; zum ersten Male erkennt man schon etwas genauer das Wesen der Dissonanzen und die Nothwendigkeit, dieselben in die nächstfolgende Consonanz aufzulösen. Marchettus von Padua und Johannes de Muris, ein französischer Geistlicher und Dr. der Sorbonne zu Paris, sind die Männer, denen diese Fortschritte auf theoretischem Gebiet

zu danken, wenn schon hinsichtlich der praktischen Anwendung ihrer Grundsätze immer noch viel zu wünschen übrig blieb.

Das bisher Erwähnte betrifft insbesondere die eine Hauptseite der Musik, die Harmonie, und deren allmählige Ausbildung; anders verhielt es sich mit dem zweiten, wichtigsten Bestandtheile, der Melodie. Während die erstere Gegenstand der sorgfältigsten Forschung war und insbesondere von den Gelehrten, den Geistlichen, cultivirt wurde, erblicken wir die letztere vernachlässigt und in ihrem Rechte durchaus nicht anerkannt, so dass sie nur als etwas Beiläufiges und Untergeordnetes nebenher geht. Gehört die Harmonie in den Kreis der Schule, so wurde die Melodie dem Leben, und ihre Ausbildung dem natürlichen Gefühl der Laien überlassen. Bemerkenswerth ist indess, dass man, nach einer Bemerkung von Winterfeld's, auf diesem vernachlässigten Gebiet früher zu befriedigenden Leistungen und zur Ahnung des den Tönen inwohnenden Geistes gelangte, als in jener Sphäre, wo der künstlerische Sinn unterdrückt wurde.

Seit dem 12ten und 13ten Jahrhundert hatten die höheren Stände zuerst in der Provence angefangen, sich mit Poesie und Gesang zu beschäftigen. Bald verbreitete sich die Liebe dafür auch bei uns in Deutschland, wo, so wie dort die Troubadours, welche vorzugsweise als die Beförderer jener Richtung zu bezeichnen sind, die Minnesänger genannt werden müssen. Die Zahl dieser Dichter und Sänger vermehrte sich ausserordentlich, und wir erblicken in den Reihen derselben Könige und Fürsten. So wird unter Anderen als einer der berühmtesten Troubadours Thibaut, König von Navarra (geb. 1201, gest. 1254) genannt, von welchem auch Melodien aufgefunden worden sind. Unglücklicher Liebhaber der Königin Blanca von Kastilien, der Mutter des heil. Ludwig, wurde ihm gerathen, zur Besänftigung seiner heftigen, hoffnungslosen Leidenschaft sich dem Studium der Poesie und Musik zu widmen; er that dies mit solchem Glück, dass er die schönsten Lieder und Melodien, die man je gehört hatte, hervorbrachte. Vergleichen wir diese Melodien, von denen uns

Kiesewetter Proben mittheilt, mit jenen steifen, unerquicklichen, harmonischen Versuchen derselben Zeit, so bemerken wir bald, wie jenen Troubadours ganz dieselbe Bedeutung, die sie für das Leben überhaupt gewannen, auch in Bezug auf die Tonkunst beizulegen ist. „Sie waren es“ sagt in der ersteren Beziehung ein französischer Schriftsteller, „welche scholastische Zänkereien und üble Erziehung verbannten, das Betragen verfeinerten, die Regeln der Artigkeit einführten, die Unterhaltung belebten und die Galanterie der Einwohner läuterten. Die Höflichkeit, welche die Franzosen vor den Völkern anderer Länder auszeichnet, war die Frucht ihrer Lieder, und wenn wir auch nicht unsere Tugenden von ihnen herleiten, so lehrten sie uns wenigstens dieselben liebenswürdig zu machen.“ So schufen sie auch in Bezug auf Musik freiere Bewegungen und gefälligere Wendungen; an die Stelle der Berechnung und einer blos verständigen Kunst, wie in jenen harmonischen Versuchen, trat bei ihnen Seele, Ausdruck, und wir sehen daher an diesen lebendig hervorsprossenden Naturerzeugnissen Gefühl für die Seele der Tonweisen früher in das Bewusstsein gerufen, als an jenem Grauen, Starren. Von der um diese Zeit erfundenen Mensur haben diese Sänger noch keinen Gebrauch gemacht; sie waren, im engeren Sinne, musikalisch nicht sehr unterrichtet und folgten nur der Eingebung ihres Talents. Bemerkenswerth ist, dass sich in diesen Melodien schon ziemlich deutlich der Charakter der später so sehr beliebten französischen Chanson zeigt; auch das ist zu erwähnen, dass dieselben schon weit entschiedener, als die damalige harmonische Musik, unsere modernen Dur- und Molltonleitern, unsere modernen Ausweichungen erkennen lassen. Der gesunde Sinn jener Naturalisten hatte schneller das Richtige getroffen, als der Scharfsinn der gelehrten Häupter.

Ich beschliesse diese Skizze mit einer Hindeutung auf das, was auf dramatischem Gebiet geschah. Auch die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters waren nicht ganz ohne Musik, und die Melodie fand hier namentlich ein Gebiet, wo sie unumschränkte Geltung genoss und das ihr zugleich

Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darbot. Diese Darstellungen waren anfangs so roh und pöbelhaft, dass sie hier nur eine Erwähnung verdienen, um anzudeuten, wie der Sinn für das Scenische früh erwacht war. G. W. Fink in seiner „Geschichte der Oper“ spricht des Längeren und Breiteren über diese den Musikfreund der Gegenwart wenig interessirenden Dinge. Bei steigender Cultur bildeten sich aber aus diesen rohesten Anfängen reifere und geschmackvollere Erzeugnisse hervor. Sie erhielten den Namen Mysterien und bestanden aus einer anständigeren, etwas gebildeteren Darstellung religiöser Begebenheiten. Seit dem 12ten und 13ten Jahrhundert insbesondere verbreiteten sich solche Spiele ausserordentlich, und im Jahre 1313 erbaute man in Paris ein eigenes Theater dafür. An dem heitern kunstliebenden Hofe der Provence finden wir jenen schon vorhin erwähnten Adam de la Hale als Verfasser mehrerer sehr hübscher Liederspiele mit weltlichem Inhalt wieder. Das Charakteristische und Wesentliche der späteren Oper fehlte jenen frühesten Versuchen noch gänzlich, aber im weiteren Sinne als Vorstufen für die spätere so mächtige Kunstgattung sind dieselben zu betrachten, indem der Sinn für das Dramatische dadurch geweckt und gesteigert wurde. Die Handlung ist noch ausserordentlich einfach, aber wir bemerken eine Gewandheit, Rundung und Eleganz, die man einer so frühen Zeit kaum zutrauen möchte. Der Dialog, bemerkt Kiesewetter, sei naiv und lebendig, und sprudle von ungesuchtem und treffendem Witz. Eines dieser Stücke führt den Titel: „Robin und Marion“. Ich will den Gang desselben in Kürze mittheilen, um Ihnen eine Anschauung davon zu geben: Marion tritt auf und singt, jene Zeit ins Auge gefasst, ein ganz allerliebstes Liedchen. Junker Aubert, eben vom Turnierplatz kommend, erscheint einen Falken auf der Faust. Er sagt Marion Schmeicheleien; sie antwortet sie liebe Robin, und bittet den jungen Herrn sie in Ruhe zu lassen. Aber die Leidenschaft Auberts erwacht darum um so heftiger; er stürmt fort mit der Versicherung, auf der Stelle sich ersäufen zu wollen. Statt aller Antwort spottet Marion seiner. Robin kommt und plaudert

von der bevorstehenden Hochzeit. Indem er fortgeht, um einen Sänger und die Freunde zum Feste zu bestellen, erscheint nochmals Aubert, der die Ausführung seines Entschlusses zur Zeit noch ausgesetzt hat; er sucht mit dem zurückkehrenden Robin Streit, unter dem Vorwande, dieser habe seinen Falken berührt. Sie werden handgemein, Robin erhält tüchtige Schläge und bleibt auf dem Platze liegen, während Marion von Aubert entführt wird. Gautier, der bestellte Sänger, tritt auf, ist noch Zeuge der Entführung, bemüht sich aber zunächst den jämmerlich klagenden Robin wieder zu sich zu bringen. Man sieht nicht ein, wie die Sache enden soll. Bald indess kehrt Aubert von Marions Widerstand ermüdet, freiwillig zurück und übergiebt Robin die Braut. Allgemeiner Tanz und ein Gesang Gautiers schliesst das Ganze. Nachträglich sei noch bemerkt, dass, wie berichtet wird, jene Liedchen, um deren willen diese dramatischen Darstellungen hier erwähnt wurden, ohne alle Begleitung gesungen wurden. Fand eine Begleitung Statt, so konnte es nur im Einklange mit den Noten des Gesanges geschehen.

Während nun das Volk seine Lieder sang, und bei fortschreitender Civilisation die Gebildeten sich an den Weisen der Troubadours und Minnesänger ergötzten, hatten die schulmässigen Musiker, die sich selbst vorzugsweise Cantores nannten, in ihrer Weise pedantisch fortgearbeitet, ohne von dem, was das Leben bot, Notiz zu nehmen. Ihnen war der Gesang nicht eine schöne Kunst zur Erheiterung, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums. Harmonie und Melodie, die Arbeiten der Schule, und die Bestrebungen des weltlichen, naturalistischen Sinnes waren streng geschieden. Die eigentlichen Musiker blickten mit Stolz auf das weltliche Treiben herab. So dauerten die Verhältnisse geraume Zeit hindurch fort.

Diess ist der Standpunkt der Musik bis ohngefähr zum Jahre 1300. Im Ganzen zeigt sich immer nur noch sehr wenig Befriedigendes; bedenken wir jedoch, worauf ich schon vorhin hindeutete, die Schwierigkeiten, mit denen die werdende Tonkunst zu kämpfen hatte, so erscheinen uns diese Versuche

in einem weit günstigeren Lichte. Durch das Bisherige sind nun aber auch die ersten Versuche, die ersten und unreifsten Bestrebungeu für immer beseitigt. An nichts fehlte es jetzt, als dass das, was die Theorie gewonnen hatte, nun wirklich zur Ausführung kam und in das Leben selbst eingeführt wurde. Diese weiteren Fortschritte werden den Gegenstand meiner nächsten Vorlesung bilden.

Zweite Vorlesung.

Gelehrte Versammlung.

Die Darstellung der Anfänge unserer Musik in den ersten christlichen Zeiten und den Jahrhunderten des Mittelalters beschäftigte mich in der vorigen Vorlesung. Wir sahen nachdem das erste Fundament durch Aufstellung von Tonleitern gelegt war, wie allmählig ein Grundstein nach dem andern zu dem späteren grossen Gebäude herbeigeschafft ward und verliessen die Entwicklung an dem Puncte, wo zuerst befriedigendere Regeln für harmonische Combination gegeben waren. Ich schloss mit der Bemerkung, dass es jetzt galt das Gewonnene in das Leben einzuführen. — Jener Umstand, dass die Tonkunst bis dahin mehr eine Wissenschaft, in der That noch kaum eine Kunst zu nennen war, darf nicht befremden. Wir erblicken die Hauptthätigkeit bis dahin auf die allmählige Ausbildung der Harmonie, die Auffindung ihrer Gesetze gerichtet, weil nur auf diese Weise das Material für die künstlerische Darstellung gewonnen werden konnte. Die poetische Seite der Kunst, soweit in jener Zeit davon die Rede sein kann, ward repräsentirt durch den weltlichen Gesang, fand im Volksliede, in der Melodie ihren Ausdruck. So bedeutsam nun diese Seite ist, so würde man bei der weiteren Verfolgung dieses Weges aus dem blossen Naturalismus doch nicht herausgekommen sein. Sollte die Musik sich einst zu jener umfassenden geistigen Bedeutung erheben, die sie später erlangte, so war eine lange Verstandesarbeit nöthig, man musste

in die Tiefe hinabsteigen, um für jenes grosse Gebäude einen entsprechenden Grund zu legen. Unter den angezeigten Umständen war das Studium der Musik, wie natürlich, immer nur Wenigen vorbehalten, und von derselben als Kunst konnte fast noch nichts in der Welt hervortreten. In Italien war der mehrstimmige Gesang damals und noch geraume Zeit später in die Kirche nicht aufgenommen. Es ist kein Grund gegeben zu vermuthen, dass es in Spanien oder in England anders oder besser gewesen sein sollte. Nur von Frankreich hat man bestimmte Nachrichten von dem Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen; bei alledem aber stand diese Kunst doch noch auf der untersten Stufe. In Deutschland findet man sogar noch bis spät im 15ten Jahrhundert nichts von Harmonie; der Kirchengesang war durchaus nur ein eintöniger.

Jetzt endlich klärt sich die Scene allmählig auf. Wenn bis dahin die gebildeten Nationen Europa's in ihren Bestrebungen Hand in Hand gegangen waren, so dass bald hier bald da eine Erfindung gemacht, ein Fortschritt bewirkt wurde, so concentrirt sich von nun an die Entwicklung, und wir sehen jetzt ein Volk, was musikalische Kunst betrifft, gross und gewaltig auftreten, so sehr, dass dasselbe weit über ein Jahrhundert hinaus sich der unbedingtesten musikalischen Herrschaft in Europa erfreute. Die Lehren der früher genannten Theoretiker hatten zunächst Eingang und heimischen Boden bei den Niederländern gefunden, einem Volke, das bei seiner ausserordentlichen Wohlhabenheit, blühend durch Manufacturen und Gewerbe, Handel, Schiffahrt und tüchtiges Gemeinwesen, einer materiellen Behaglichkeit des Daseins sich überlassen konnte. Die contrapunctische Kunst gelangte hier zuerst in grösserer Vollkommenheit, und zwar in fröhlichen, geselligen Kreisen zu praktischer Geltung, und beliebte Volkslieder pflegte man auf diese Weise zu singen. Dann gewann dieselbe Zutritt zu den Höfen zur Unterhaltung der Grossen, und bald öffneten sich nun auch die Thore der Kirche der neuen Kunst, um ihr einen siegreichen Einzug zu gestatten. Die Kirche hatte stets die musikalischen Bestrebungen begünstigt. Wie dieselben zuerst aus ihrem Schoose

hervorgegangen waren, so ahnte sie wohl, dass ihr durch die Tonkunst später die grösste Verherrlichung kommen werde.

Nach dem Zeugnisse des päpstlichen Kapellmeisters Baini waren es Niederländer, welche die ersten contrapunctisch geschriebenen Messen nach Rom brachten. Vom Jahre 1380 findet sich, wie vorhandene Rechnungen nachweisen, der Name des nachmals berühmt gewordenen Wilhelm Dufay aus Chymay im Hennegau, in dem Verzeichniss der Sänger der päpstlichen Kapelle, der Name des Mannes, den Baini als den ersten eigentlichen Tonsetzer und Contrapunctisten, nicht allein jener Kapelle, sondern der modernen Zeit überhaupt bezeichnet. Das päpstliche Archiv ist im Alleinbesitz der Werke dieses ersten Contrapunctisten, und Baini war es daher vorbehalten, uns zuerst mit ihm bekannt zu machen. Keiner war so sehr wie dieser Schriftsteller durch seine äussere Stellung in den Stand gesetzt, über jene Anfänge geregelter Harmonie Aufschluss zu geben, und auf diese Weise einen sichern Ausgangspunct für die Geschichte der Musik festzustellen. Kiesewetter hat in seinem grösseren Werke nur einige Bruchstücke mitgetheilt und thut sich, wie er selbst sagt, etwas auf diese Bekanntmachung zu Gute. Im Uebrigen wissen wir ausserordentlich wenig von dem genannten Tonsetzer; er lebte bis zum Jahre 1432 hochgeachtet in der päpstlichen Kapelle. Diess ist die einzige Nachricht die wir über ihn besitzen. Die Compositionen dieses Mannes zeigen in jeder Beziehung schon eine vollkommen fertige Kunst. Die Harmonie ist rein. Dies ist das Wesentliche; dieser grosse Schritt ist jetzt vollbracht; ausserdem ist freilich nicht viel Rühmenswerthes zu sagen. Die Tonsetzer dieser Zeit, bemerkt Kiesewetter, benutzten kirchliche, gregorianische Melodien als die Grundlage ihrer ausgeführten kirchlichen Compositionen, solche Melodien bilden den Kern und werden gewöhnlich von dem Tenor in langen, ermüdenden Noten vorgetragen. Die Tonarten sind die gregorianischen. Versezzungszeichen finden sich nirgends. Indess ist gewiss, dass die damals in der Compositionslehre stets wohl unterrichteten Sänger diese chromatischen Veränderungen beim Vortrag aus eige-

ner Einsicht hinzugefügt haben. Die Annahme, dass die Compositionen in der Gestalt, in der wir sie verzeichnet finden, gesungen worden wären, ist nicht wahrscheinlich; es war jedenfalls nur Sitte, die Versetzungszeichen wegzulassen. Die Compositionen sind ohne alle Melodie, schwerfällig und hart, gemeinhin für vier Stimmen, seltener für drei oder fünf gesetzt. Alle gleichen sich im Ausdruck, mögen die Textesworte noch so verschieden sein, oder richtiger, sie sind deswegen alle gleich, weil Ausdruck überhaupt noch fehlt, und der Verstand die allein hervortretende Thätigkeit ist. Eigentlich fugirten Styl fand Kiesewetter in den ihm zugekommenen Proben noch nicht. Von den Texten sind nur die ersten Worte am Anfang des Stückes hingeschrieben; man setzte voraus, dass dieselben den Sängern bekannt wären, und von diesen sogleich den Noten würden untergelegt werden können.

Nachdem jetzt ein solcher Grund gelegt worden war, konnte von den Nachfolgern weiter fortgeschritten werden. Wenn es bisher vorzugsweise darauf angekommen war, einfache, mehrstimmige Sätze zu Stande zu bringen, im sogenannten einfachen Contrapunct, so nähert man sich jetzt schon der künstlicheren Satzweise, dem doppelten Contrapunct, und es ist insbesondere die Form des Canons, welche zuerst zur Geltung kommt; man nähert sich dieser künstlichen Satzweise so sehr, dass man sich bald in gelehrte musikalische Grübeleien versenkt und diese Richtung, diess ist das Bemerkenswertheste, in den Niederlanden überhaupt zur herrschenden wird. Bald begegnet uns der Name eines Mannes, der über Dufay hinausgehend, den Künsten des doppelten Contrapunctes ihre Entstehung gab, der zu seiner Zeit sehr berühmte Name Johannes Ockeghem, gewöhnlich Ockenheim, geb. in Hennegau zwischen 1420 und 1430 gest. ums Jahr 1513. Ockenheim genoss die ausgezeichnetste Hochachtung seiner Zeitgenossen, sowohl wegen seiner Compositionen, wegen der Fortschritte, die ihn über seine Vorgänger hinaus führten, als auch wegen seines Lehrtalents, dass ihn in den Stand setzte, die vorzüglichsten Meister, die zu seiner Zeit und nach ihm glänzten, zu bilden. Die schon bei Dufay er-

wähnten charakteristischen Eigenschaften: Mangel an Melodie, Unsangbarkeit, Ausdruckslosigkeit, dauern fort. Grössere Gewandheit in der Handhabung contrapunctischer Formen kommt neu hinzu, zugleich ist aber auch damit eine Verirrung ins Abstruse gegeben. Die Form des Canons wurde, wie schon erwähnt, am häufigsten gebraucht, der Satz war vierstimmig, aber ohne Schlüssel und Takt. Man setzte am Anfange einen Kreis mit der Chiffre des Fragezeichens in der Mitte, und kündigte damit den Räthselcanon an. Oefter schrieben jene Männer Motetten mit verschiedenen Worten in den verschiedenen Stimmen, vermehrten überhaupt dieselben, hatten aber darin keinen Plan, keine Anordnung, so dass diese Werke nicht die geringste Befriedigung gewähren können.

Es würde zu weit führen, wenn ich diese Bestrebungen im Einzelnen verfolgen wollte. Zudem ist dieser Abschnitt der Geschichte der am wenigsten interessante. Soviel auch geschieht, im Ganzen ist doch Alles noch mittelalterlich unerquicklich. Die Niederländer, namentlich die jetzt genannten Männer, haben die beschwerliche Arbeit übernommen, im höheren Sinne das Fundament für die spätere Kunst zu legen. Was hätten, fragt Oulibischeff sehr richtig, die grossen Tonkünstler der Harmonie, Bach, Händel, Mozart angefangen, wenn nicht geschickte und ausdauernde Arbeiter Jahrhunderte lang die Steinbrüche ausgebrochen, die Minen ausgebeutet, und das solide Material hergerichtet, behauen, geformt und geschmiedet hätten? Was sie gemacht hätten? Hübsche Gartenhäuschen von gemaltem Holze, deren Karniese aus Gesangsverzierungen und deren Friese aus Rouladen bestanden hätten; frisch und glänzend für eine Stunde, worauf die Mode darüber weggeblasen, und Alles bis auf die letzte Spur verwischt hätte. Diese tiefsinnige Verstandesarbeit war nothwendig, bemerkte ich schon vorhin, um der spätern grossen Kunst eine würdige Grundlage zu bereiten. Das ist das grosse Verdienst jener frühesten Meister; in das Reich der schönen Kunst selbst einzutreten, war ihnen, so wie überhaupt den Niederländern, nicht beschieden. — In diesem Zeitabschnitt, den ich bis jetzt besprochen habe — er umfasst das

Jahrhundert von 1380 — 1480 — ist der Grund zu dem Ruhm gelegt worden, dessen sich die Niederländer in der nun folgenden Zeit in der ganzen civilisirten Welt erfreuten. Durch Ockenheims Schule wurde die Kunst in alle Länder verpflanzt, und nach einer Bemerkung Kiesewetters soll sich genealogisch nachweisen lassen, dass Ockenheim der Stammvater aller Schulen der spätern Zeit gewesen ist. Noch sei erwähnt, dass in diesem Zeitraum die Orgel die bedeutendsten Verbesserungen in der Structur und dem Mechanismus erfahren hat. Die ältesten Orgeln aus den Zeiten des Mittelalters zeigten noch die roheste und ungeschickteste Beschaffenheit. Die Tasten waren einen halben Schuh breit, durch einen merklichen Zwischenraum von einander gesondert, und mussten mit den Fäusten oder mit den Ellenbogen in Bewegung gesetzt werden. Die allmählige Ausbildung dankt diess Instrument, das wichtigste in jener Zeit, dem Contrapunct, und es begann jetzt diesem die früheren Dienste reichlich zu vergelten. Die Kunstgeschichte nennt zwei Künstler: Antonio Sguarcialupo, auch Antonio dagli Organi genannt, zu Florenz, und Bernhard mit dem Beinamen der Deutsche, zu Venedig. Dem letzteren genügte nicht das bisherige Manual; er fasste, bemerkt Kiesewetter, den kühnen Gedanken, das Manual um eine Octave höher zu stimmen, und den hierdurch verschönerten Gesang der Stimmen mit verdoppelten Bässen zu begleiten; er schuf sein Instrument zu einem Riesenwerke, indem er 1470 das Pedal erfand.

Das höhere Geistesleben, welches sich jetzt in Europa allmählig zu verbreiten begann, musste den günstigsten Einfluss äussern auch auf Fortbildung der Tonkunst und Verbreitung derselben in weiteren Kreisen. Wie die Liebhaberei für die bildenden Künste mehr und mehr zunahm, begannen die Grossen auch für Musik sich zu interessiren, und die Tonsetzer erhielten die nachdrücklichste Aufmunterung und günstigste Veranlassung, ihr Talent zu entfalten. An den Höfen entstanden Kapellen, zu denen niederländische Musiker unter freigebigen Bedingungen berufen wurden. Lehrstühle für Musik wurden errichtet in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts zu Neapel

Mailand und an anderen Orten Italiens. Insbesondere als aber zu Anfang des 16ten Jahrhunderts die Päpste Julius II. und Leo X. jene glänzende Raphael'sche Zeit für Italien herbeiführten, erreichte die niederländische Musik in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland ihre höchste Anerkennung. Als endlich im Jahre 1502 der Italiener Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate den Notendruck mit beweglichen Typen erfand, war für den erfolgreichsten Aufschwung der Tonkunst die wichtigste Anregung gegeben. Ockenheims grösster Schüler, Josquin des Prés, oder Jodocus Pratensis, oder a Prato genannt, geb. zu Cambray oder nach andern Angaben zu Condé vor dem Jahre 1455, war der erste jener Niederländer, in dem die Kunst sich unter den bezeichneten Einflüssen von der früheren, bis dahin herrschenden Steifheit, Schwerfälligkeit und Härte einigermassen befreite; er wurde der Hauptrepräsentant der nun folgenden Epoche, und zu seiner Zeit war es namentlich, wo seine Landsleute sich der unbedingtesten musikalischen Herrschaft in Europa erfreuten. Schon Luther das Wesen Josquins richtig erfassend, hat über ihn und zugleich die Wendung, die durch denselben in der Kunst hervorgebracht wurde, das treffende Urtheil gegeben: „Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er wollt; die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten wollen haben.“ Baini aber bemerkt, dass in den gelungeneren Werken dieses Mannes zum ersten Male die Morgenröthe des späteren Palestrinastyls dämmere. Sehr jung, im Jahre 1455 begab er sich zu Ockenheim in die Lehre. Unter Sixtus IV., um das Jahr 1480, finden wir ihn als Sänger der päpstlichen Kapelle, später gegen Erwarten wieder in seinem Vaterlande, obschon er in Rom in grossen Ansehen stand, im Jahre 1498 am Hofe König Ludwigs XII., und zuletzt als Hofkapellmeister Kaiser Maximilians I., wo er um das Jahr 1515 sein vielbewegtes, wechselvolles Leben endete. Kiesewetter nennt Josquin eines der grössten musikalischen Genie's aller Zeiten. Macht man es ihm nicht ohne Grund zum Vorwurf, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben habe, so ist doch gewiss, be-

merkt er, dass jeder seine Sätze in den künstlichsten, wie den anspruchsloseren Compositionsgattungen sich durch irgend einen Zug des Genies vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet.

Bis dahin hatten die Niederländer allein und unumschränkt im Reiche der Tonkunst geherrscht. Jetzt begannen auch andere Nationen ihnen allmählig nicht zwar den Rang, aber doch ihre bisherige Alleinherrschaft streitig zu machen. In Deutschland traten schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einige wackere Tonsetzer auf, Adam de Fulda, Stephan Mahu, Herrmann Fink u. A. In Frankreich erlangte Eleazar Genet, genannt il Carpentrasso (von seiner Vaterstadt Carpentras) Mitglied der päpstlichen Kapelle, sehr grosses Ansehen, und wurde desshalb von seinem Gönner Leo X. mit der Bischofswürde bekleidet. Spanier waren als Sänger sehr beliebt in der päpstlichen Kapelle. Unter den einheimischen Mitgliedern daselbst wird Costanzo Festa als der erste bedeutende Componist und Vorläufer Palestrina's genannt.

Die bisherige Darstellung, die Besprechung der Thätigkeit der Tonsetzer hat Sie errathen lassen, welches die Mittel waren, die denselben zu Gebote standen. Ich erwähnte schon früher, wie der einstimmige, weltliche Gesang von den Arbeiten der Contrapunctisten streng geschieden war. Es leuchtet ein, dass der Erstere um so mehr zurücktrat und völlig unterging, je mehr die Kunst der Letzteren zu höherer Reife sich entwickelte. Es gab jetzt allein mehrstimmigen Gesang. Instrumente kannte man zwar schon in grosser Zahl; an eine eigentliche kunstmässige und selbstständige Instrumentalmusik war aber bis jetzt noch nicht entfernt zu denken; höchstens wurden zur Verstärkung oder Unterstützung des Chores Zinken, Posaunen und allenfalls Trompeten angewendet, welche mit den Stimmen unisono gingen. Die Geige und die Leier war den Händen der wandernden Musikanten überlassen, und eben so wenig als diese geachtet; man berief sie um zum Tanze aufzuspielen. Die Orgel ist als das einzige in der allgemeinen Achtung höher gestellte Instrument zu bezeichnen. Die Instrumentisten waren von den eigentlichen

wissenschaftlich erzogenen Musikern, d. h. den Sängern, gänzlich geschieden, und bildeten eine eigene Zunft unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern oder Thürmern. Diese hatten auch ihre eigene Art für ihre Instrumente zu notiren, die sogenannte deutsche Tabulatur. Das Clavier erscheint allein für den häuslichen Gebrauch, die Harfe war zur Zeit noch kaum genannt. Hin und wieder thaten sich aber doch schon Virtuosen auf einzelnen Instrumenten hervor, so der blinde Conrad Paulmann aus Nürnberg, der im Jahre 1473 starb.

Ich habe schon bemerkt, dass eine ausführlichere Darstellung dieser Vorgeschichte nicht in meinem Plane liegt; es kommt lediglich darauf an, Ihnen die Hauptpunkte zu bezeichnen. Aus diesem Grunde beschränke ich mich auf Erwähnung der wichtigsten Künstler, welche als Repräsentanten zu betrachten sind, ohne die Erzählung mit einer überflüssigen Menge von Namen zu belasten. Jetzt sind noch zwei Männer zu nennen, mit denen ich die Besprechung des gegenwärtigen Abschnitts beschliesse.

Unter den Niederländern, welche theils berufen, theils um ihr Glück in Italien zu machen, dort einwanderten, war auch Hadrian Willaert. Als junger Mann von etwa 26 Jahren schon im Heimathlande berühmt, kam er um das Jahr 1518 nach Rom. Dort in der päpstlichen Kapelle wurde eine Motette seiner Composition, die in grossem Ansehen stand, aber den Namen Josquin's trug, gesungen. Als er sein Recht auf dieses Werk geltend machte, beleidigte er damit die Sänger, die als genaue Kenner Josquin's doch so augenscheinlich getäuscht waren, so sehr, dass die Motette von dem Augenblicke an zurückgelegt wurde und Willaert's Glück in Rom verscherzt war. Er wendete sich in Folge davon nach Venedig, wo er schon im Jahre 1527 zur Stelle eines Kapellmeisters am Dom des heiligen Marcus, eine Stelle, die von jeher als eine Art von musikalischer Grosswürde gegolten hat, gelangte. Hier, in Venedig, erlangte Willaert sehr nachhaltigen Einfluss; er wurde der Stifter der nachmals sehr bedeutenden und berühmten venetianischen Schule, die im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte eine

grosse Zahl vorzüglicher Componisten gebildet hat, und namentlich auch für uns von Interesse ist, da sie einen lebendigen Einfluss auf deutsche Kunst äusserte. Sein Todesjahr ist das Jahr 1563. Willaert war der erste, so viel man weiss, der für eine grössere Zahl von Stimmen, als bisher gewöhnlich war, für sechs und sieben, componirte, ebenso wird er als der Erfinder der Composition für zwei und drei Chöre bezeichnet, eine Form, die durch die grossartige Wirkung welche sie hervorzurufen im Stande ist, mit Recht bald Nachahmung fand. Kiesewetter in seiner „Geschichte des weltlichen Gesanges" theilt von den Arbeiten dieses Mannes die Composition eines Sonetts von Petrarka mit. Etwas grössere Gewandheit und Eleganz ist allerdings hier bemerkbar; man würde aber sehr irren, wenn man trotz dem an eine Uebereinstimmung des Textes und der Musik denken wollte.

In Allem was zur Vorschule der höhern Tonkunst gerechnet werden kann, gingen die sämmtlichen gebildeten Nationen Europas Hand in Hand. Später zeigte sich bei den verschiedenen Völkern eine stets wachsende lebendigere Betheiligung. Ueberall wurde indess immer noch im niederländischen Style gearbeitet und nationale Eigenthümlichkeit bemerken wir noch an keinem Orte. Nun endlich theilt sich der Hauptstrom, und es wird nöthig, denselben in seinen verschiedenen Wendungen zu verfolgen; jetzt endlich beginnen auch andere Länder den Faden der Entwicklung aufzunehmen. In den Niederlanden, in Frankreich, Deutschland und Italien waren zwar auch zu dieser Zeit immer noch niederländische Musiker in fast unglaublicher Anzahl in Thätigkeit; aber der Einfluss derselben wurde schwächer, je mehr die verschiedenen Völker ein eigenthümliches, musikalisches Leben entfalteten. Als Sänger der päpstlichen Kapelle lebte in Rom der Spanier Cristoforo de Morales, geb. zu Sevilla, berühmt als Componist. In Frankreich traten Compositeurs auf, deren Werke durch die seit 1530 eröffneten Druckereien von Paris und Lyon verbreitet wurden. In Deutschland rief die kirchliche Reformation Schöpfungen hervor, die einer neuen Geistesrichtung angehörig, für die Tonkunst eine

neue Welt eröffneten. Johann Walther und Ludwig Senfl werden hier später noch zu besprechen sein. In Italien wurde 1540 das Madrigal erfunden, jene musikalische Form, die in den nächsten Jahrhunderten die ausgebreiteste Herrschaft erlangen sollte. Auch Palestrina und dessen ewig denkwürdige Umgestaltung der italienischen Kirchenmusik fällt in diese Zeit.

Bevor ich jetzt die Weiterbildung der Tonkunst in den einzelnen Ländern verfolge, den Aufschwung derselben zur klassischen Höhe, will ich zuvor, wenn auch der Zeit etwas vorgreifend, die Periode der Niederländer zum Abschluss bringen. Noch einen Meister haben die Niederlande hervorgebracht, der wohl der grösste und hervorragendste von Allen, das bis dahin Geleistete zusammenfasste, der diese Richtung so weit es auf dieser Stufe überhaupt möglich war, zur Vollendung führte. Es ist dies Orlandus de Lassus, Roland Lass, in Italien Orlando Lasso, in Frankreich Roland Lassé genannt, aus Mons im Hennegau geb. 1520. Sein ursprünglicher niederländischer Name war Roland Lattre; als aber sein Vater, der Falschmünzerei überwiesen, zu der Ehrenstrafe verurtheilt wurde, mit einer Reihe falscher Münzen um den Hals drei Mal um das Hochgericht zu gehen, änderte er seinen ursprünglichen Namen, verliess sein Vaterland und ging nach Italien. In seinem 18ten Jahre kam er nach Neapel und verweilte daselbst zwei Jahre. Nachher wurde er in Rom besonders von dem Erzbischof von Florenz sehr wohlwollend aufgenommen und erhielt die Kapellmeisterstelle am Lateran, die er aber nur sechs Monate verwaltete, weil er, um seine todtkranken Eltern noch ein Mal zu sehen, schnell in sein Vaterland zurückeilte. Bei seiner Ankunft diese jedoch nicht mehr am Leben findend, blieb er in seinem Vaterlande nicht lange, ging nach England, dann nach Frankreich und liess sich zuletzt in Antwerpen nieder. Sein grosses Talent und sein offener Charakter führten ihm daselbst viele Freunde zu, aber er weilte auch dort nur zwei Jahre und folgte dann 1557 einem Rufe Herzog Albert V. nach München, einem Rufe, der zugleich mit der Bestimmung an ihn ergangen war, eine Zahl anderer niederländischer Musiker mitzubringen. Dort

nun, der Hauptstätte seiner Wirksamkeit, gewann er bald ein bedeutendes Ansehn, einen Ruhm, der sich allmälig über die ganze civilisirte Welt verbreitete und einen bedeutenden Einfluss auf die Ausbildung deutscher Musik. Wie der bald näher zu besprechende Palestrina von den Italienern der Fürst der Musik genannt wurde, so Lassus von den Niederländern und Deutschen. Die Auszeichnungen, die ihm zu Theil wurden, waren zahlreich. Der König von Frankreich ernannte ihn zum Maltheserritter; der deutsche Kaiser Maximilian hatte ihm früher schon den Reichsadel verliehen; der Papst ernannte ihn zum Ritter vom goldnen Sporn; das sehr schmeichelhafte Wortspiel: est ille lassus, qui lassum recreat orbem, (das ist jener lasse, jener Müde, der die lasse, die müde Welt erneut), zeigt eine auf ihn geprägte Denkmünze. Einem spätern Rufe Carl IX. folgend, unternahm Lassus eine Reise nach Paris, erfuhr aber auf dem Wege den schnell erfolgten Tod des Königs und kehrte deshalb nach München zurück, wo er im Jahre 1594 als ein Mann von europäischem Rufe starb. Dort in München befinden sich auch seine gesammelten, grossentheils noch nicht veröffentlichten Werke, zusammen, wie erzählt wird, 2337 Compositionen enthaltend. Lassus wird geschildert als ein schlichter, deutscher Mann, der die schmeichelhaften Aeusserungen der Grossen und einen Ruhm durch ganz Europa in bescheidener Zurückgezogenheit nicht sowohl genossen, als vielmehr getragen habe. Seine Werke sind ihren Texten und der Bestimmung eines jeden gemäss sehr mannichfaltig und so verschieden in der Schreibart, als dies damals möglich war; auch weltliche Gesänge hat er geliefert, die nach ihm den Namen Orlandiaden erhielten. Diese Vielseitigkeit, diese grössere Mannichfaltigkeit des Ausdrucks hat Lassus vor seinen Vorgängern voraus; sie ist Resultat der schon gereiftern Kunst und der günstigeren äusseren Bedingungen. Ganz frei von den einst angestaunten Künsteleien seiner Väter vermochte sich jedoch auch dieser letzte Meister nicht zu machen, von jener schwerfälligen, oft ausdruckslosen Trockenheit, und in das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden. Obschon er der

Zeit nach der nächstfolgenden Periode angehört, wurzelt er doch geistig in der vorangegangen. Die Zeit der Niederländer ist die Morgendämmerung der Tonkunst; das aufgehende Licht wird geahnt; es ist in einzelnen Erscheinungen wahrnehmbar, aber über die Dämmerung hinaus ist man nicht gekommen. Lassus beschloss die Epoche der Niederländer, die in einem Zeitraum von 200 Jahren der Welt wohl an 300 Tonsetzer geliefert hatte. Die Musik, durch dieses Volk in ganz Europa verbreitet, begann jetzt, namentlich in Italien und Deutschland, eine einheimische Kunst zu werden, und wie einst die Niederlande, so sendete Italien bald nun schon seine Söhne in alle kunstliebenden Länder aus, und errang jene Oberherrschaft, die es bis weit herein in das vorige Jahrhundert behauptet hat. Bei verminderter Nachfrage nach niederländischen Tonkünstlern verminderte sich der Antrieb, sich einer Kunst zu widmen, welche nicht mehr wie sonst, Ruhm und Reichthum im Auslande versprach. Die Niederländer hatten ihre geschichtliche Bestimmung erfüllt und treten nun für immer zurück von dem Schauplatz.

Hiermit ist die Vorgeschichte unserer Kunst, sind die Lehr- und Wanderjahre derselben beschlossen, und ich bin auf dem Puncte angelangt, wo ich Ihnen die Eintheilung des gesammten Stoffes vorlegen kann. Ueberblicken Sie den bisher durchlaufenen Zeitraum, so bemerken Sie drei Hauptentwicklungsstufen, drei Hauptabschnitte, in die sich derselbe zerlegt: der erste wird gebildet dadurch, dass für die Tonkunst durch das Christenthum überhaupt ein geeigneter Boden gewonnen ist; wir erblicken die ersten Anfänge der neuen Musik und den ersten Schritt zu ihrer Regelung durch Aufstellung von Tonleitern; die zweite höhere Stufe beginnt da, wo die Haupteigenthümlichkeit des Neuen, wenn auch noch in rohester Gestalt, wo die ersten harmonischen Versuche hervortreten; durch diesen Schritt sind zugleich eine Menge anderer bedingt, welche als nothwendige Folge dieses erstern erscheinen: der dritte Abschnitt wird ausgefüllt durch die Epoche der Niederländer, durch die erste gelungene practische Anwendung des bis dahin durch

theoretische Untersuchungen Gewonnenen. Hiermit schliesst, wie bemerkt, die Vorgeschichte unserer Kunst, die erste grosse Hauptperiode, und wir betreten die zweite, welche die Meisterjahre, die klassische Zeit der Tonkunst, die Geschichte der Musik bis auf unsere Tage enthält.

Bevor ich mich jedoch zu der Darstellung der nun folgenden wichtigen Thatsachen wende, ist es nothwendig, diesen Eintritt der Tonkunst in das Leben, diesen ersten grossen Aufschwung, von dem an sich die Herrschaft derselben datirt, unter allgemeinen Gesichtspuncten zu betrachten, an diesem Wendepuncte eine umfassende Orientirung über den zurückgelegten Weg sowohl, wie über den noch bevorstehenden eintreten zu lassen. Ich muss etwas weit ausholen; ich muss Einiges aus der Philosophie der Geschichte entlehnen, sowie aus der allgemeinen Aesthetik; die Resultate dieser Betrachtung aber sind wichtig, sie bezeichnen uns die weltgeschichtliche Stellung der Tonkunst, ihr Verhältniss zu den Schwesterkünsten, sowie die geistige und culturgeschichtliche Bedeutung derselben.

Die Entwicklung des Menschengeschlechts zeigt uns das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen, welche ihn anfangs fesselten; sie zeigt uns die Erhebung des menschlichen Bewustseins aus seiner frühesten Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt. Wir haben bei dieser Entwicklung die Anschauung, wie der Mensch sich aus den thierischen Zuständen, mit welchen seine Geschichte beginnt, mehr und mehr herausarbeitet und sich als Mensch erfassen lernt, und erblicken in diesem Fortgange ein rastloses Weiterschreiten von dem Unvollkommenen zum Vollkommneren, so dass diejenigen irren, welche meinen, dass die Geschichte, wie die Natur, in einförmigem Kreislauf sich drehe. Die Geschichte ist ein prachtvoller, zum Himmel emporstrebender Bau, dem die weltgeschichtlichen Völker und die grossen Individuen als Bausteine dienen, ein Bau, welchen jedes später folgende, bei dem Fortschritt betheiligte Volk höher emporthürmt.

Der Orient ist der Anfangspunct dieser Entwicklung, der

Sonnenaufgang der Geschichte; der Orient eröffnet diese grosse Gallerie der Völker und Individuen. Hier ist es, wo das Bewusstsein, anfangs noch ganz von dem Natürlichen gefesselt, in den Staaten höherer Gestaltung aus dieser Versunkenheit sich emporzuarbeiten, und einer geistigeren Existenz zuzustreben beginnt. Aegypten wird von der modernen Wissenschaft als dasjenige Land in der frühesten Entwicklung der Geschichte bezeichnet, welches am entschiedensten das Erwachen zu selbstständiger Geistigkeit, das Hinarbeiten zum menschlichen Bewusstsein, das Herausarbeiten aus den thierischen Sympathien zur Erscheinung bringt. Die Sphynx kommt von Aegypten nach Griechenland, und giebt dort das bekannte Räthsel auf, dessen Lösung der Mensch ist; sie stürzt sich in's Meer, als Oedipus dasselbe deutet; das Geheimniss, welches sie bewahrte, ist offenbar, der Höhepunct ihres Bewusstseins ist Gemeingut geworden, und ihre besondere Existenz ist vernichtet. In Griechenlands schönen Tagen leuchtet zum ersten Male der helle Tag eines rein menschlichen Bewusstseins; hier beginnt die höhere Geschichte des Menschengeschlechts; die Vorstufen sind überwunden, und die geistige Arbeit nimmt ihren Anfang. So sehr aber auch der Geist mit der ganzen jugendlichen Klarheit und Energie sich zu erfassen, so sehr er sich frei auf sich selbst zu stellen vermochte, die tiefste Einkehr in das Innere, die tiefste Selbsterfassung war jener Stufe des Bewusstseins noch nicht gegeben. Oedipus tödtet, ohne dass er es weiss, seinen Vater, und heirathet, mit seiner Geburt unbekannt, gleichfalls ohne Vorwissen, seine Mutter. Noch in der Darstellung des Sophokles, auf der Stufe der höchsten Cultur Griechenlands demnach, erachtet er sich dieser Verbrechen als schuldig: was dieser Mensch Oedipus in seiner sinnlichen Erscheinung begangen hat, dafür glaubt er einstehen zu müssen, ohne dass sein Bewusstsein davon etwas weiss; was nach christlichen Begriffen ihm nicht zugerechnet werden könnte, das lastet auf ihm mit solcher Schwere, dass es seine Existenz vernichtet. Erst das Christenthum hat den Geist in solche Tiefen hinabgeführt, dass er sich rein als solcher erfassen konnte; erst hier ist dieser

innerste Mittelpunct erschlossen; erst im Christenthum erkennt sich derselbe als den Herrn der Welt, als die Macht, welche alles Natürliche bezwingt. „Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten"; und weiter: „Selig sind, die reines Herzens sind". Durch die Reinheit des Herzens, durch die Ausscheidung alles Natürlichen wird diese Erhebung bewirkt; das menschliche Innere ist an die Spitze gestellt, die Fülle des Geistes ist aufgeschlossen; die Versöhnung mit Gott durch die Reinheit des Herzens, die Lösung aller Widersprüche im Geist, das Princip für die gesammte nachfolgende Geistesentwicklung ist gegeben. Das Christenthum ist der grosse Wendepunct der Geschichte; bis zu ihm hin erstreckt sich dieselbe; von ihm aus beginnt sie. In Kampf tretend indess mit der heidnischen Welt, Wurzel fassend zunächst in Ländern, welche, wie Griechenland, den Geist nur erst in seiner unmittelbaren Einheit mit dem Natürlichen zur Erscheinung zu bringen vermochten, konnte es noch nicht sogleich in seiner ganzen Grösse und Reinheit zur Geltung gelangen. Auch es zeigt sich anfangs mit Sinnlichem behaftet, und im weiteren Verlauf der Jahrhunderte des Mittelalters erscheint in Folge davon statt einer überwiegend geistigen Welt die Innerlichkeit des christlichen Princips im Katholicismus wieder nach aussen gewendet und verweltlicht. Der nächste weltgeschichtliche Schritt war die durch den Protestantismus gewonnene Vertiefung, und durch ihn sehen wir jetzt die reiche Geisteswelt in Philosophie, Poesie und Kunst hervorgerufen, welche die letzten Jahrhunderte verherrlicht hat. Die tiefste Einkehr des Geistes in sich selbst, im Hinblick auf die gesammte vorausgegangene Entwicklung ist hier erreicht, ein Ziel, worauf die Bewegung der Geschichte von Anbeginn hinarbeitete.

Dem entsprechend gestaltet sich der Fortgang in den Künsten. Auch die Künste zeigen in ihrer geschichtlichen Folge den Fortschritt vom Aeusseren zum Inneren, von schwerer, Raum erfüllender Materie, vom Uebergewicht des Aeusseren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes, der dadurch immer mehr in der ihm angemessenen Gestalt erscheint. So wie zwar nur

ein Inhalt die Natur in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit durchdringt, so wie die Natur in ihrem tiefsten Grunde nur als der verschieden gestaltete Ausdruck eines Lebensprinzips zu fassen ist, so ist es auch nur ein Geist, ein Inhalt, der in den verschiedenen Künsten seine äussere Erscheinung findet. So wie jedoch die verschiedenen Reiche der Natur bald mehr bald weniger vollkommene Offenbarungsstufen des einen Geistes sind, bald mehr bald weniger geeignet erscheinen, das Ganze des Weltinhaltes zur Erscheinung zu bringen, so sind auch die verschiedenen Künste bald mehr bald minder angemessene Ausdrucksweisen für die Unendlichkeit des Geistes. Diese Angemessenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel dafür, die grössere oder geringere Fähigkeit der einzelnen Künste diese Unendlichkeit zur Erscheinung zu bringen, ihre grössere oder geringere Unfähigkeit, die Totalität des Geistes darzustellen, bestimmt die Rangordnung derselben. Diejenige Kunst ist die höchste, umfassendste, welche den Geist in entsprechendster Weise zur Erscheinung zu bringen vermag, deren Material ihn in seiner ganzen Fülle aufzunehmen fähig ist, diejenige die niedrigste, die dies am wenigsten erreicht und noch am Meisten mit dem Materiellen zu kämpfen hat. Die Poesie ist die höchste, die Baukunst die niedrigste Kunst, denn hier ist der Geist noch in die Materie versenkt, dort erscheint die Materie verflüchtigt, und in den Geist aufgenommen. Skulptur, Malerei und Musik liegen zwischen den genannten beiden Endpuncten und bilden die Vermittlung derselben. Der Baukunst am nächsten steht die Skulptur, an diese schliesst sich die Malerei, an diese die Musik, und das Ganze krönt und vollendet die Poesie als die höchste, allumfassende Kunst, die universelle, welche die Eigenthümlichkeit der andern Künste, so weit es ihr Material gestattet, in sich aufnimmt, die Darstellung der Stimmungen des Herzens mit der Musik gemeinschaftlich hat, und in ihren Schilderungen die plastische Anschaulichkeit der bildenden Kunst zu erreichen bemüht ist.

Baukunst und Sculptur kämpfen noch mit der schweren, Raum erfüllenden Materie. Nicht vollständig in sich abgeschlos-

sen, auf ein anderes ausser ihm befindliches hindeutend, für welches es nur die Vorstufe ist, ist das Werk der Baukunst noch nicht sich selbst Zweck. Der Tempel, die Kirche ist nur die Wohnung der Gottheit, nicht selbst die Erscheinung des Göttlichen. Als bürgerliche Baukunst aber dient dieselbe noch endlichen Zwecken und hängt mit dem gemeinen Leben zusammen. Umfassender ist das Material der Sculptur, fähiger für die Darstellung der Totalität des Geistes; die Kunst erwacht in ihr zu grösserer, individueller Lebendigkeit, das Werk der Sculptur ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, sich selbst Zweck, und das Unorganische, Elementarische der Baukunst ist verschwunden; die menschliche Gestalt ist der nächste Ausdruck des Geistes. Aber es fehlt der bildenden Kunst der belebte Blick, der Blitz des Auges, und somit dasjenige, was auf sinnlichem Gebiet den Geist am angemessensten zur Erscheinung zu bringen vermag. Der Mangel des Blicks ist hier nur darum kein Mangel, weil aller Ausdruck noch in die Gesammtheit des Körpers gelegt, und das Antlitz mit diesem ebenmässig behandelt, nicht aber einseitig bevorzugt und allein zum Organ des Ausdrucks gemacht ist. — Die Malerei beschränkt sich auf die Fläche, indem sie den Schein der räumlichen Ausdehnung nach allen Seiten an die Stelle der wirklichen vollen Raumerfüllung setzt. Das Materielle ist schon zum Theil verflüchtigt, und der Geist hat Existenz in einer ihm entsprechenderen Sphäre gewonnen. Aber er ist demohngeachtet noch an das Materielle gebunden. So Bedeutendes das Auge zu offenbaren vermag, immer ist es ein rein sinnliches Ausdrucksmittel, und in der Kunst wenigstens unvermögend, die Fülle der Regungen des Herzens zur Darstellung zu bringen Die Malerei ist zwar im Stande, das innere Leben desselben, die Stimmungen und Leidenschaften, die Situationen der Seele in Gestalten, Physiognomien und Blick auszudrücken, was aber Gemälde vorzugsweise enthalten, sind immer mächtiger und deutlicher hervortretende, den gesammten Charakter des Individuums bestimmende Eigenschaften, nicht die mehr im Inneren verschlossenen, zarteren, leichter vorüberschwebenden Regungen. Es giebt Empfindun

gen und Zustände, welche sich im Aeusseren des Menschen gar nicht ausprägen, und für diese hat dann die Malerei kein Organ. Diese tiefsten, verborgensten Regungen darzustellen, ist ganz eigentlich die Aufgabe der Tonkunst. Sie hat das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdruck bringen kann. Dies ist die Hoheit, die Grösse der Musik, dieser Kunst der Seele, worin sie keine andere zu erreichen vermag. Dass sie jedoch, und insbesondere die reine Instrumentalmusik, nicht vermag, ihren Inhalt zur Deutlichkeit der Vorstellung herauszuarbeiten, dass sie den Geist nur erst in Stimmungen der Seele erscheinen lässt, ist als ihre Beschränktheit, als ihr Hauptmangel zu bezeichnen, und sie muss darum den Preis, die höchste Stufe des Kunstgebiets, der Poesie überlassen, welche, universeller, die Tiefe der Empfindung und die Klarheit des Gedanken zu einen, den Geist am vollständigsten zu offenbaren vermag. In der Poesie ist das Aeussere, Sinnliche gänzlich verflüchtigt; der Schall des Wortes ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Geistes, wie in der Tonkunst der Ton, sondern erscheint herabgesetzt zu einer willkührlichen Bezeichnung für einen darin verborgenen Inhalt.

Es erhellt aus dem Gesagten, wie jede Kunst eine hervorstechende Eigenthümlichkeit besitzt, in der sie alle übrigen übertrifft, wie sie aber auch eben so sehr der nächstfolgenden stets den Preis überlassen muss; diese büsst die Vorzüge der vorangegangenen zum Theil ein, entschädigt aber dafür wieder durch neue, bisher nicht gekannte Eigenschaften. So sehr daher auch die Grenzen der einzelnen Künste in einander verlaufen, und diese Manches gemeinschaftlich besitzen, so scheiden sich doch auf diese Weise die gesonderten Kunstgebiete, und es ist darum hier der Ort, wenigstens was Musik und die Nachbarkünste betrifft, im Vorübergehen die Grenzen noch etwas genauer anzudeuten.

Die Malerei hat nicht mehr die Aufgabe der Plastik, ausschliesslich die menschliche Gestalt sich zum Vorwurf zu wählen, und den Geist so weit darzustellen, als er in diese einzudringen fähig ist. Sie geht über die Schranken des Körpers

hinaus, indem sie ihren Ausdruck hauptsächlich im Gesicht concentrirt, und die übrigen Körpertheile als untergeordnete hinstellt. Im Vergleich mit der Musik aber ist sie auf einen engern Kreis von Regungen der Seele beschränkt, und es entgeht ihr das flüchtig Verschwebende, es entgehen ihr alle zarteren Regungen des Inneren. Beide indess begegnen sich in der Darstellung von Stimmungen. Die Musik lässt dieselben unmittelbar erklingen, die Malerei bemächtigt sich äusserer Gegenstände, um dieselben dadurch zur Anschauung zu bringen. Jene geräth auf einen Abweg, wenn sie den Boden ihrer Innerlichkeit verlässt, und, so weit sie es vermag, durch Nachbildung von Aeusserlichkeiten, durch sogenannte Malerei, — also auf einem Umweg — erst die Stimmung in uns hervorrufen will, diese überschreitet ihre Grenzen und nähert sich der Musik, wenn sie, was sie will, wirklich vor Augen zu stellen versäumt, und den Beschauer mehr errathen lässt. Die Malerei irrt, wenn sie sich, statt im Bilde Alles zu concentriren, in Stimmungen verläuft, welche die scharfen Umrisse der Gestalten verschwimmen lassen; die Musik geht fehl, wenn sie die Objectivität der Malerei erreichen, durch getreue Nachbildung von Aeusserlichkeiten das Innere wecken will. Ein Orgelspieler in grossartiger Kirche bei abendlicher Beleuchtung gemalt, — es giebt solche Gemälde — kann uns wohl errathen lassen, um was es sich handelt, aber das Gemälde weisst über sich hinaus auf etwas, was ausserhalb seiner Grenzen liegt, und Nebendinge sind ausschliesslich zur Darstellung gekommen. So schweifen manche Gemälde der Düsseldorfer Schule ebenfalls über diese Grenze hinaus, bringen uns Stimmungen zur Anschauung, für welches das Dargestellte nur eine Andeutung ist, und es scheint hier das erste Grundgesetz übersehen, dass das, was die Malerei malt, wirklich auch in ihr Bereich eingehe. Die Musik geht fehl, wenn sie Natureindrücke, Sichtbares und Hörbares äusserlich allein nachbilden will, statt dieselben in den Brennpunct der künstlerischen Empfindungen zusammen zu fassen, und nur das auszusprechen, was durch jene Eindrücke innerlich geweckt wurde.

Wichtiger gestaltet sich das Verhältniss der Musik zur Poesie und das Ineinanderschweifen beider Gebiete; wir bemerken überhaupt weit mehr ein Vorwärtsgreifen der einen Kunst in die nächstfolgende, nicht einen Rückgang derselben, so dass die Malerei in Musik, diese in die Poesie hinüberschweift, seltener aber diese in jene, oder die Musik in die Malerei.

Die Poesie hat mit der Tonkunst, wie diese mit der Malerei, das Reich der Stimmungen gemeinschaftlich; während aber die Musik darauf beschränkt ist, geht jene, die Einheit der Stimmung überschreitend, fort zu grösseren Gegensätzen, die sie durch die Einheit des Gedankens zu verbinden vermag, fort zur Deutlichkeit der Vorstellung und zu schärfster Bestimmtheit des Ausdrucks. Die Musik unternimmt, wie uns vielfache Beispiele der neuern Instrumentalmusik lehren, einen vergeblichen Flug, wenn sie die Poesie in dieser Deutlichkeit erreichen, wenn sie den Ausdruck zu solcher Bestimmtheit fortführen will, das unmittelbar in Worte zu übersetzen ist, was sie meint; sie giebt damit gerade ihre grösste Eigenthümlichkeit, das Unsagbare auszusprechen, auf. Eben so wenig vermag sie zu Gegensätzen fortzuschreiten, welche in der Poesie nur noch durch die Einheit des Gedankens ihre Versöhnung finden. Die Musik darf nicht zu solchen losgerissenen Besonderheiten, welche das Band einheitlicher Stimmung nicht umschlingen kann, sich steigern, wenn sie nicht sich selbst untreu werden will. Wurzelnd in der Empfindung, vermag sie nur bis an die Grenzen dieses Reiches vorzuschreiten; will sie mit dem Wort an Bestimmtheit wetteifern, so verlässt sie ihren Boden; bringt sie lauter Besonderheiten, besondere Seelenzustände zur Darstellung für welche die Einheit nicht mehr in der Grundstimmung, sondern in dem darüber schwebenden, musikalisch nicht dargestellten, abstracten Gedanken liegt, so ist die Harmonie des Kunstwerks zerrissen.

Es bleibt mir noch übrig, die beiden Betrachtungsreihen, welche ich bisher getrennt verfolgte, zusammenzufassen.

Der Entwicklung des allgemeinen Geistes in der Geschichte und der so eben bezeichneten Eigenthümlichkeit der einzelnen

Künste entspricht die geschichtliche Aufeinanderfolge derselben, die abwechselnde Erhebung derselben zu Trägerinnen des Zeitbewusstseins. Der Orient, diese noch in das Natürliche versenkte Welt beginnt mit der Baukunst. Die Werke derselben sind in das Abenteuerliche verzerrt, oder sie streben in's Ungeheuere, ohne das Maass der Schönheit, und die Skulptur, wo sie auftritt, bringt es noch nicht zur reinen menschlichen Gestalt, sondern nur zu einem dämmernden Ahnen, zu Anfängen, die bald, wie in Indien, in das Monströse sich verlieren, bald wie in Aegypten, mit Thiergestalten verwachsen sind. In classischer Vollendung erscheinen Baukunst und Skulptur zum ersten Male in Griechenland; zum ersten Male tritt, entsprechend der Stufe eines rein menschlichen Bewusstseins, welche jetzt erreicht war, die menschliche Gestalt auf in ihrer Reinheit, und das Thierische, was in Aegypten noch ein Wesentliches war, erscheint zum Attribut der Götter herabgesetzt. Nur weil den Griechen innerlich das Bewusstsein der Menschennatur aufgegangen war, vermochten sie entsprechende äussere Gebilde hinzustellen, denn der Mensch vermag nur das in der ihn umgebenden Welt wahrzunehmen, wofür das geistige Verständniss schon erwacht ist, während alles Andere, obschon wahrnehmbar, nicht in sein Bewusstsein fällt. Für das Christenthum genügten diese Künste nicht mehr; das Christenthum forderte ein höheres Material zum Ausdruck für seinen Inhalt. Die Malerei übernahm zunächst die Offenbarung des fortgeschrittenen Geistes. Geistiger als die Skulptur und zugleich noch sinnlich genug, um einerseits dem noch mit Sinnlichem behafteten, noch nicht in seiner Reinheit erscheinenden Christenthum, andrerseits der noch heidnisch-plastische Element in sich tragenden Individualität der Italiener und Griechen Genüge zu leisten, gelangte in ihr der christliche Geist zunächst zum gegenständlichen Bewusstsein seiner selbst. Auch die Baukunst, dem neuen Princip gemäss umgestaltet, feierte eine erneute Blüthe, aber jetzt vergeistigt, so dass das Materielle möglichst verflüchtigt erscheint. Endlich erblicken wir, hervorgerufen durch die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen die ersten Anfänge

unserer Musik. Die Kunst, welche dem höher entwickelten Bewusstsein später als höchstes Organ des Ausdrucks dienen sollte, musste hier zugleich, bei den ersten Anfängen veränderter Weltanschauung ihre erste Entstehung finden.

Die Reformation führte dass in der Welt und in leeren Aeusserlichkeiten untergegangene Christenthum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit zurück; der grosse Schritt aus der Aeusserlichkeit des Katholicismus in die innere Welt des Geistes wurde durch sie vollbracht. Das religiöse Bewusstsein wurde überhaupt ein vertiefteres. Die Päpste unter Julius II. und Leo X. in Sinnlichkeit, weltliche Pracht und Luxus versunken, ergriffen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts energische Maasregeln, um die Kirche gegen die immer mächtiger andringenden Bewegungen des Protestantismus zu schützen. Eine Regeneration des Katholicismus erfolgte. Diese grossen Bewegungen waren die weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst, ihnen verdankt sie ihren Eintritt in das Leben, und ihre Befreiung von den scholastischen Spitzfindigkeiten der Schule.

So gewahren wir die Stufenfolge der Künste, wie sie ihrem inneren Wesen nach sich darstellt, zugleich verwirklicht in der zeitlichen Erscheinung. Die Poesie aber hat auch hier eine eigenthümliche Stellung. Umfassender als alle übrigen Künste und nicht an ein beschränktes Material gebunden, für dessen Handhabung eine besondere Begabung, eine besondere Organisation nothwendig ist, im Gegentheil sich des allen Menschen eigenen Ausdrucksmittels bedienend, begleitet sie, die älteste zugleich und die neueste Kunst, alle Culturzustände, nicht stehend oder fallend mit einer besonderen Epoche, deren Wesen gerade dem ihrigen besonders entsprechend wäre, wie wir das bei den andern Künsten erblicken.

Dritte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Nachdem wir die Vorgeschichte — ich nannte sie die Lehr- und Wanderjahre — der Tonkunst kennen gelernt haben, treten wir dem ersten Aufschwunge derselben zu classischer Höhe näher. Die Niederlande verschwinden für immer von dem Schauplatz, Italien, Deutschland und Frankreich übernehmen die Weiterentwicklung, und werden bis herab auf die Gegenwart die für Musik bedeutendsten Länder Europa's. In England zeigten sich zwar Anfänge einer eigenen Musik, aber die Kunst ist bei diesen Anfängen geblieben, ohne zu einer wirklichen und umfassenden Entwicklung zu gelangen, und es sind deshalb nur vereinzelte Erscheinungen zu nennen. Thomas Tallis und dessen Schüler Bird, beide Organisten der Königin Elisabeth, sind die wenigen Tonsetzer, die sich um diese Zeit dort ausgezeichnet haben. Was Spanien betrifft, so habe ich schon in der letzten Vorlesung einen hervorragenden Namen erwähnt, eines Anderen werde ich nachher gedenken; es sind in diesem Lande auch nur vereinzelte Erscheinungen deren die Geschichte zu gedenken hat, hierzu kommt noch, dass diese wenigen hervorragenden Tonsetzer in Italien lebten, dort ihre Bildung erhalten hatten, und also geistig einem andern Boden angehören. Frankreich tritt erst später in die Entwicklung ein, in den gegenwärtigen Zeitabschnitt erscheint seine Kunst ebenfalls noch sehr unbedeutend.

Deutschland und Italien sind die Länder, welche zunächst — und wir können sogleich hinzufügen: auch für alle Folgezeit — musikalisch gross und bedeutend auftreten.

Jetzt ist es zunächst Italien, mit dessen Geschichte wir uns ausführlicher zu beschäftigen haben.

Nur wenige der niederländischen Meister, bemerkt Fr. Rochlitz in seinen „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer" im 4ten Bande der Schrift für Freunde der Tonkunst", hatten sich ihrer contrapunctischen Gelehrsamkeit mit so viel Gewandheit bedient, als Lassus; von Allen aber, deren Werke noch jetzt vorliegen, Keiner mit so viel Mässigung. Ein Antipod des Lassus, einer von denen, welche die Wissenschaft am Meisten geltend gemacht hatten, war Claudius Goudimel aus Burgund, geb. ums Jahr 1500, ermordet 1572 zu Lyon als Hugenott in Folge der Bartholomäusnacht, im Ganzen ein Mann von geringerer Bedeutung. Ich habe in der vorigen Stunde erwähnt, dass Niederländer unter sehr freigebigen Bedingungen länger als ein Jahrhundert hindurch nach Italien berufen wurden, und Italien der Kunstrichtung dieser Männer unbedingt huldigte. Goudimel nun war einer von denen, die in Italien den meisten Einfluss erlangt hatten und das grösste Ansehn genossen. Erster päpstlicher Kapellmeister, Kirchencomponist und Director einer Musikschule war sein Einfluss und seine Autorität in Rom und durch Rom in Italien so gross, dass dieser Styl zum allgemeingiltigen, einzig für Recht gehalten wurde, dass man auch hier, ebenso wie in den Niederlanden einer grüblerischen, durch contrapunctische Kunststücke ungeniessbaren Musik immer mehr huldigen lernte. Italien war bis dahin überhaupt noch ganz ohne Selbsständigkeit, und kannte Eigenes von höherer Bedeutung noch gar nicht. Jetzt kam es dahin, dass die Schülerin die Lehrerin noch zu überbieten, das Eigenthümliche der niederländischen Musik noch zu steigern suchte. Die Kirche wurde mit Werken überschwemmt, welche keinen ihrer Zwecke fördern konnten, manchen sogar hindern oder erschweren mussten. Durch die weit ausgesponnene contrapunctische Ausarbeitung wurden die Texteswort aus

einander gezerrt, bis zur Ermüdung wiederholt, und endlich völlig unverständlich. Wenn in einer Composition, bemerkt Baini in seiner Schrift über Palestrina, die abstractesten Combinationen, unbesiegbare Hindernisse, Räthselcanons u.s.w. sich vorfanden, dann war sie schön, und der glückliche Erfinder wurde unter die „göttlichen" Componisten gezählt. Diese Ausartung drang auch in diejenigen Werke ein, welche unmittelbar zur Erbauung der Gemeinde aufgeführt wurden; wenn man auch hin und wieder einmal ein Wort verstand, so blieb doch gewöhnlich der ganze Sinn verborgen, und von den musikalischen Kunststücken erdrückt. Einige Tonsetzer fanden zwar für den Mangel an Ausdruck in ihren Compositionen darin eine Entschädigung, dass sie die Noten öfter mit der Farbe färbten, von welcher eben die Rede war, um das Gesagte dadurch auszudrücken. Wenn man Finsterniss, Nebel, Schwärze anschaulich machen wollte, so gab es lauter schwarze Noten, so wie Licht, Sonne, Purpur, durch rothe Noten bezeichnet wurden; war von Pflanzen, Feldern, Weinbergen die Rede, so waren die Noten grün; dass aber die Zuhörer von dem, was in den Büchern der Sänger stand, keinen Gewinn haben konnten, daran wurde nicht gedacht. Von Auffassung des Textes war nirgends mehr die Rede. Ein damaliger Schriftsteller sagt, es habe selbst unter den berühmten Tonsetzern einige gegeben, welche zuerst die Noten nach ihrer Laune geschrieben und dann erst zufällige Worte darunter gesetzt hätten. So gross war die Vernachlässigung des Textes, dass man nur die ersten Worte jedes Satzes, z. B. in der Messe aufschrieb und es den Sängern überliess, das Uebrige, so gut oder schlecht es gehen wollte, beim Vortrag unterzulegen, wo es sich denn oft ergab, dass mehr Textsylben als Noten vorhanden waren. Man ging in diesem Unsinn noch einen Schritt weiter: man mischte sogar fremde Werke unter jene der Liturgie, oder man mengte ganz verschiedene zusammen, so dass in der Messe z. B. die eine Stimme das ave regina coelorum, die andere das regina coeli, noch eine andere das alma mater und endlich die letzte das inviolata, integra et casta sangen. Als einst Papst Nicolaus V. den Cardi-

nal Domenico Capranica über den Werth der Musik und der Sänger der päpstlichen Kapelle fragte, antwortete der Cardinal mit einem freilich nicht feinen, mit einem Gleichnisse aber, welches alles bis jetzt Erzählte kurz und treffend zusammenfasst, und eine Vorstellung von dem Eindruck den jene Aufführungen hervorbrachten, zu geben vermag: wenn sie da zusammen singen, kommen sie mir vor wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm und ein Quiken und Schreien durcheinander, kann aber nicht einen einzigen articulirten Laut unterscheiden. Im Jahr 1549 schrieb ein italienischer Schriftsteller über dieselben Sänger: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblick, wo der eine sanctus sagt, der andere sabaoth singe und ein dritter gloria tua, und dieser Wirrwarr ist dann von einigem Geheul, einigem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats.“ Zu weiterer Erklärung dieses auffallenden Zustandes ist zu erwähnen, dass die päpstliche Kapelle ausschliesslich in den Händen fremder, spanischer, französischer, niederländischer Sänger, von diesen zu einem wahren Monopol, zu einer einträglichen Erwerbsquelle für sich und ihre Verwandten gemacht wurde. Nichts weniger als musikalische Fähigkeit bestimmte die Aufnahme. Fremde wurden zu Mitgliedern gewählt, welche nicht eine Note zu singen verstanden. Diese Uebelstände wurden so arg, dass einmal die Zahl wirklicher Musiker nur neun betrug. Eingeborne, wenn auch Befähigte, wurden eifersüchtig ausgeschlossen. Das allgemeine Vorurtheil, dass den Italienern alles musikalische Talent fehle, diente zur Entschuldigung. Die Tonsetzer jener Zeit spielten nach Belieben mit den Worten, die sie ihrer Musik unterlegten; so schrieb Josquin, als er sah, dass ein von Ludwig XII. ihm gemachtes Versprechen nicht in Erfüllung ging, für den Hof einen Psalm mit den Worten: memor esto verbi tui servo tuo (sei eingedenk des deinem Diener gegebenen Versprechens) und nachdem er seine Absicht erreicht hatte folgenden Psalm: bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine!

(Herr, du hast deinem Diener Wohlthat erwiesen). Als ein Herr des Hofes Josquin seine Dienste bei demselben König versprochen hatte, aber nicht leistete, schrieb dieser eine Messe: Laisse faire a moy (Lass das Versprochene für mich geschehen) eine Messe, wo immer, wie Baini sagt, eine Stimme mit den Worten: la, sol, fa, re, mi herumlief, welche das „Laisse faire a moy“ vernehmlich machen sollte. — Ich gedenke schliesslich noch eines bezeichnenden Umstandes um die Charakteristik jener Verkehrtheiten zu vervollständigen. Sie erinnern sich des Uebergewichts, des Sieges, den der Contrapunct bei seiner allmälig gesteigerten, höheren Ausbildung über die frei erfundene Melodie davon getragen hatte. Die schulmässig unterrichteten Musiker, sagte ich schon einmal, blickten mit Stolz herab auf das naturalistische Treiben der Liedersänger, und waren weit entfernt, in der Melodie einen Hauptbestandtheil der musikalischen Kunst zu erkennen. Dies Vorurtheil hatte jetzt für die schulmässig gebildeten Musiker die Folge gehabt, dass sie zwar im Laufe der Zeit immer grössere Gewandheit in dem contrapunctischen Verfahren erlangt hatten, dagegen im Melodischen weit zurückgeblieben waren, und unfähig hierin schaffend aufzutreten, fremde Motive in ihre Werke aufnehmen mussten. In der Auswahl nicht sehr sorgfältig, scheuten sie sich nicht, weltliche Melodien, Volkslieder, sogar gemeine Gassenlieder, Weisen, nach denen man an andern Orten und Tagen wohl auch zu tanzen pflegte, in ihre kirchlichen Werke aufzunehmen. Die Messen behielten als Namen die Anfangsworte der weltlichen Lieder, und es kamen dadurch oftmals wunderliche Contraste zum Vorschein: eine führte den Namen „der bewaffnete Mann“, eine zweite „von den rothen Nasen“, eine dritte „küsse mich“ u. s. w.

Die Geistlichkeit bemerkte endlich diese auffallenden Uebelstände; selbst viele Freunde der Tonkunst mochten des Feststehenden in jener niederländisch-italienischen Manier, der schwerfälligen Künstlichkeit, der langen Ausdehnung gleichmässig fortschreitender Stücke, der vielfältigen Wiederholungen der Texteswort endlich überdrüssig geworden sein.

So hielten die Väter der Trientinischen Kirchenversammlung in der Mitte des 16ten Jahrhunderts mit Recht den Gegenstand für bedeutend genug, um einer ausführlichen Erörterung unterworfen zu werden. Der schwerste Tadel traf die Vermischung des Heiligen mit dem Weltlichen, und die übergrosse Nachlässigkeit der Tonsetzer in Behandlung der Textesworte. In der 22ten Sitzung namentlich wurde von der Kirchenversammlung die Reinigung der geistlichen Musik beschlossen; sie sei aus der Kirche zu verbannen, kam man überein, sofern sie — sei es im Gesange oder im Orgelspiel — irgend eine Beimischung des Frechen, Unreinen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heissen könne. Dieser Beschluss wurde Mitte September 1562 gefasst. Der Unterricht der Jugend in dem gregorianischen Gesange wurde ausdrücklich verordnet, jede andere Musik aber bei Seite gesetzt. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik ganz aus der Kirche verbannt worden wäre. Nur die Schutzreden einiger Mitglieder und eine Vorstellung welche Kaiser Ferdinand I., ein grosser Musikfreund, durch seinen Gesandten machen liess, die Figuralmusik jener Missbräuche wegen nicht völlig zu verbannen, da sie recht angewendet, das wirksamste Mittel sein könne, das Gemüth in Andacht zu erheben, milderten die Stimmung der Kirchenversammlung und es wurde nur verordnet, nähere Erörterungen anzustellen. Dass der Seichtheit und Weichlichkeit in der Kirchenmusik, sowie überhaupt allen gerügten Mängeln entschieden entgegengetreten werden müsse, darin war man einverstanden. Die Vollstreckung der gefassten Beschlüsse, die nähere Bestimmung war das Geschäft des Papstes. Die Ausführung verschob sich aber bis zum Jahre 1564, weil Pius IV. bis dahin andere dringendere Sorgen beschäftigt hatten. Am 2ten August des Jahres 1564 ernannte derselbe eine Commission von acht Cardinälen, die mit seiner Zustimmung wieder zwei aus ihrer Mitte die weitere Erörterung der Sache übertrugen. Der heil. Carl Borromeo, aus der Familie der Herren der Borromeischen Inseln, und Vitellozo Vitellozzi waren diese Beauftragten, die mit acht zu diesem Zweck erwählten Mitgliedern

der päpstlichen Kapelle zu einer Berathung sich vereinigten. Bald kam man darin überein, Messen und Motetten mit gemischten Texten nicht ferner zu singen, Messen mit profanen Themen für immer von der Ausführung auszuschliessen, Gesänge mit phantastisch zusammengesetzten, weder aus der heiligen Schrift, noch aus älteren christlichen Dichtern entlehnten Texten zurückzulegen. Die Verständigung über diese Puncte verursachte nur geringe Mühe. Grosse Schwierigkeit dagegen fand die Forderung der Cardinäle, dass die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt und deutlich müssten vernommen werden können. Die Sänger bemerkten, dass solche Verständlichkeit nicht immer zu erreichen sei. Das Wesen der harmonischen Musik bestehe in Nachahmungen und Fugen; ihr diese nehmen wäre so viel, als sie vernichten; bei längeren Sätzen namentlich sei jene Forderung unerreichbar. Wenn die Harmonie der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier sei, ohne jene kunstreiche Ausführung und Gestaltung aber nicht bestehen könne, so dürfe auf Verständlichkeit der Worte nicht zu streng gedrungen werden. Man vereinigte sich endlich, einen Versuch zu machen, eine Probe einfach edlen Styls zu veranstalten, einen Componisten zur Ausführung dieser Aufgabe zu veranlassen, um zu erfahren, ob die Forderung wirklich realisirt werden könne. Man wählte hierzu den bereits allgemein gekannten Palestrina und übertrug ihm die Ausführung der Aufgabe.

Giovanni Pierluigi war geboren zu Palestrina, einer kleinen Stadt in der Nähe von Rom; von diesem seinem Geburtsort hat er den Namen Palestrina, mit dem er gewöhnlich bezeichnet wird, erhalten. Die Stadt Palestrina ist das alte Präneste, und wo daher des berühmten Tonsetzers Name in's Lateinische übersetzt vorkommt, heisst er Pränestinus. Pierluigi ist im Deutschen mit einem Wort nicht wieder zu geben. Der Name entspricht dem Deutschen: Peter Aloys; daher heisst auch Palestrina im Lateinischen vollständig: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus. Ueber das Geburtsjahr desselben herrscht die grösste Verschiedenheit der Ansicht. Die Angaben differiren um 14 Jahre; bald wird das Jahr 1514, bald 1524, bald

1528 oder 1529 als das Richtige bezeichnet. Die gewöhnliche Annahme ist das Jahr 1524. Von seinen früheren Lebensumständen ist nur wenig bekannt. Es wird berichtet, dass der Knabe einstmals von seinen Eltern nach Rom geschickt, auf der Strasse Santa Maria Maggiore hinschlendernd, vor sich her gesungen habe und von dem Kapellmeister von Maria Maggiore zufällig gehört worden sei. Dieser habe ihn, da Stimme und Art zu singen ihm gefallen, in seinen Unterricht genommen. Diese Angabe jedoch 1½ Jahrhundert später erst niedergeschrieben, hätte, wie Baini sagt, des Beweises sehr von nöthen. Glaublicher sei es, dass die armen Eltern Palestrina's durch die Betrachtung der grossen Vortheile ermuntert, deren sich die Tonkünstler jener Zeit erfreuten, bald zu dem Entschluss gekommen wären, das früh sich entwickelnde Genie dieses Sohnes dem Dienste irgend einer grösseren Kirche zu widmen, um so mehr, als sie dadurch zugleich der Sorge für seine weitere Ausbildung enthoben waren. Im Jahre 1540, der gewöhnlichen Annahme nach also 16 Jahre alt, wurde er nach Rom geschickt, dort seine weitere Ausbildung zu suchen. Die Schule des Claudius Goudimel war die berühmteste; ihr wurde Johannes übergeben zugleich mit mehreren Anderen, namentlich dem nachmals im Verein mit ihm wirkenden Giovanni Maria Nanini, und hier legte er den ersten Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung. Schon um das Jahr 1551 finden wir ihn an der durch Papst Julius II. bei der Vaticanischen Basilika von St. Peter gestifteten, nach ihrem Begründer die Julische genannten Kapelle in Thätigkeit, anfangs unter dem Titel eines magister puerorum, dann als magister capellae. Hier verheirathete er sich mit einer gewissen Lucretia. Es war dies ein Act, der später sehr entscheidend für die Gestaltung seines Lebens wurde. Hier auch gab er seine ersten Compositionen heraus. Er gewann sich dadurch die Achtung und Gunst des Papstes Julius III., dem sie gewidmet waren und eine glänzende, freilich nur kurze Zeit dauernde bald verderbliche Auszeichnung. Der Papst bot ihm eine Stelle unter seinen Sängern an, und Palestrina folgte diesem ehrenvollen Rufe, legte sein Kapellmeisteramt bei St. Peter nieder

und wurde 1555 in seine neue Stellung eingeführt. Allein zwei Monate später starb dieser Papst. Der Nachfolger desselben, Marcellus, Palestrina's grosser Gönner, eröffnete demselben im Geiste seines Vorgängers Aussicht auf eine noch ehrenvollere, unabhängige, sorgenfreie Stellung. Nichts schien das Glück des Künstlers zu trüben. Schon war ein Band neuer Compositionen dazu bestimmt, dem neuen Herrscher dargebracht zu werden. Allein Marcellus starb nach einer Regierung von 21 Tagen, bevor die gegebenen Versprechungen für Palestrina realisirt waren, und es begann in Folge davon für diesen jetzt eine Epoche kümmerlicher Existenz. Paul IV., der nächste Papst, hatte kaum den päpstlichen Stuhl bestiegen, als er die Deputirten des Sänger-Collegiums zu sich berief und sie fragte, ob alle Vorgänge und Einrichtungen in der Kapelle nach den Beschlüssen und letzten Reformen der Kirchenversammlung Statt fänden. Man antwortete mit Ja. Der Papst fragte weiter, ob die Sittenreinheit der geistlichen Sänger wirklich nach den vorhandenen strengen Vorschriften verbürgt werden könne, und bemerkte, er habe gehört, dass einige Sänger im Collegium wären, welche dem geistlichen Stande nicht angehörten. Man antwortete verlegen, es befänden sich allerdings drei verheirathete Mitglieder darunter, aber sie wären auf Lebenszeit angenommen und nach den bestehenden Gesetzen könnten dieselben nur wegen schwerer Vergehungen ausgestossen werden. Unter diesen befand sich Palästrina. Der Papst billigte, was sie sagten, entliess sie mit seinem Segen, und am 30ten Juli 1555 erschien die Verordnung, dass die drei verheiratheten Mitglieder, welche zum Scandal des Gottesdienstes und der Kirchengesetze in der Kapelle lebten, ausgestossen werden sollten. Palestrina, mit Familie belastet, verfiel, als er diese Nachricht, die ihn auf monatlich 6 Scudi beschränkte erhielt, in eine schwere, länger als zwei Monate dauernde Krankheit. Doch das Glück wollte ihn wohl. Die Kapellmeisterstelle an der lateranensischen Hofkirche war eben offen. Palestrina erhielt von dem Domherrn dieser Kirche eine Einladung dieselbe anzunehmen. Er folgte dem Rufe, obschon kärglich besoldet, und trat den 1ten

October 1555 ein. In dieser Stellung weilte er sechs Jahre, wo dann sein Geschick wieder eine günstigere Wendung nahm. Für seine Studien aber waren diese sechs Jahre von der grössten Wichtigkeit; er arbeitete ausserordentlich fleissig, und das Erwachen seines Genies datirt sich aus dieser Epoche seines Lebens. Eine von den Compositionen, welche er hier schuf, ist für alles Spätere von entscheidender Wichtigkeit geworden, und hat den Grund zu seinem nachmaligen Ruhme gelegt. Früher hatte er sich seinem Lehrer Goudimel angeschlossen, und war dem von diesem betretenen Wege gefolgt. Jene sechs Jahre rastloser Arbeit aber hatten ihn so weit gereift, um sich von den Einflüssen desselben emancipiren zu können. Das Werk in Rede ist eine Composition für die Passionswoche, bekannt unter dem Namen Improperia, folgende Worte enthaltend: „Was habe ich dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich betrübt? Antworte mir. Aus Aegypten habe ich dich geführt, und du hast deinem Heiland das Kreuz bereitet. Was könnte ich dir Mehreres thun und hätte es nicht gethan? Als meinen auserwählten Weinberg habe ich dich gepflanzt, aber bitter hast du mir vergolten. Mit Galle und Essig hast du meinen Durst gestillt, mit dem Speere deines Heilandes Seite durchbohrt. — Heiliger Gott, heiliger starker Gott, heiliger ewiger Gott, erbarme dich unser.“ Die Schlussworte werden abwechselnd griechisch und lateinisch gesungen. Sie führen den Namen Trisagion. Als zur Zeit des Kaisers Theodosius, berichtet, diess beiläufig zu erwähnen, die Legende, Constantinopel von einem furchtbaren Erdbeben und einem heftigen Sturme heimgesucht war, wurde ein kleiner Knabe mit fortgerissen und in die Lüfte erhoben. Der Kaiser und der Patriarch Proclus waren zugegen mit einer ungeheuern Menschenmenge und riefen alle laut in der gewöhnlichen Bittformel: Herr erbarme dich unser. Der Knabe kam unbeschädigt wieder auf die Erde herunter, und rief jetzt mit lauter Stimme den Anwesenden jenes Trisagion, heiliger, starker, ewiger zu, mit dem Befehl, sich dieser Worte fortan bei ihren Gebeten zu bedienen. Kaum aber hatte er diess gesprochen, so sank er todt zur Erde zurück. Auf diese

Weise sollen jene Worte in die Liturgie der Kirche gekommen sein. Die musikalische Behandlung des mitgetheilten Textes erregte allgemein einen solchen Enthusiasmus, und machte einen so tiefen Eindruck, dass der Papst Pius IV. sich davon eine Abschriftausbat, und in seiner Kapelle auszuführen befahl. Zum ersten Male, am Charfreitage des Jahres 1560 wurde das Werk aufgeführt, und ist seit dieser Zeit bis auf die Gegenwart herab alljährlich in der heiligen Woche in der päpstlichen Kapelle wiederholt worden. Palestrina liess zu jenen, ein tiefes Geheimniss kündenden Worten, die einfachsten, schlichtesten Tonverbindungen erklingen, wie sie dem sanften aber ernsten Vorwurfe und der innigen Reue geziemten. Zur näheren Veranschaulichung gedenke ich hier noch einiger Aeusserlichkeiten. Bei der Ausführung nämlich werden die Altäre und alles Uebrige von dem Thronhimmel bis auf die Fussböden auch noch ihrer täglichen gewöhnlichen Bedeckung entkleidet. Die Cardinäle erscheinen einzig an diesem Tage statt in Seide in Sarsche gekleidet; die ganze Liturgie verräth den Charakter von Verwirrung und Unvollständigkeit; keine Weihrauchwolken, kein Kerzenschimmer. Alle Bilder sind schon Tags zuvor verhüllt. Jetzt wird, bevor der Priester die Donnerstags geweihte, in das heilige Grab niedergelegte Hostie erhebt und geniesst, nur das Kreuz enthüllt, als Gegenstand der Verehrung. Paarweise nahen sich ihm die Gläubigen, sich davor niederwerfend. Unterdess ertönt jener Chorgesang von der Höhe der Kapelle. Wie nun die Umgebung bei der ganzen Feier jedes Schmuckes und Glanzes entkleidet in ihrer ernsten Trauer das Gemüth um so mehr zu einer innerlichen, geistigen Andacht stimmt, so vernahmen in dem Werke Palestrina's die Hörer statt des bisherigen Prunks mit den Kunstmitteln zum ersten Male nur die Töne des Gefühls. Der grosse Schritt aus den Vorstufen der Kunst in das innere Heiligthum derselben war gethan.

Jetzt nun, als die Verbesserung der Kirchenmusik zur Sprache kam, erinnerte man sich Palestrina's und seines so eben besprochenen Werkes, so wie anderer, ähnlicher Compositionen, die er in der nächstfolgenden Zeit dem Papste über-

reicht hatte. Die Cardinäle machten den Sängern bemerklich, dass jene als eine Hauptbedingung ausgesprochene Forderung hier erreicht sei, dass die heiligen Worte klar und deutlich gehört würden. Es wurde indess erwiedert: kurze Stücke dieser Art könnten nicht entscheiden; bei längern Gesängen bleibe die gestellte Forderung, wenn man sie nicht beschränke, unerreichbar. Man vereinigte sich endlich, wie schon bemerkt, dahin, es auf eine Probe ankommen zu lassen, und Palestrina die Composition einer ganzen Messe aufzutragen. Neben volltönender Harmonie, Reichthum und kunstvoller Verflechtung, Abwesenheit aller bereits verworfenen Ausschweifungen, solle würdiger, andächtiger Ausdruck, vollkommene Verständlichkeit der Worte, die verlangte Messe auszeichnen. Gelinge es diesen Forderungen zu genügen, so solle in Rücksicht der geistlichen Tonkunst keine Aenderung eintreten. Palestrina wurde durch den Cardinal Borromeo persönlich von diesem Auftrage unterrichtet, und schrieb nun im Geiste der ihm gewordenen Aufgabe nicht eine, sondern drei Messen, jede zu sechs Stimmen. Baini erläutert ausführlicher, wie weise und wohlbedacht die Zahl dieser Stimmen genannt werden müsse. Durch doppelte Bässe wollte er grösseren Spielraum in der Ausführung gewinnen, ohne die Grundstimme zu sehr anstrengen zu dürfen; neben künstlicher Verflechtung sollte ihm so die Möglichkeit bleiben, die Stimme in zwei Chöre vertheilt gegen einander wirken zu lassen, ohne die Stimmenzahl zu sehr zu vervielfachen, wodurch der Klarheit Eintrag geschehen wäre; es sollte Mannichfaltigkeit und stete Verständlichkeit erreicht werden. Die erste Messe, bemerkt jener Schriftsteller, trägt das Gepräge des Ernstes und der Andacht und erfüllt das Gemüth mit heiligem Schauer. Der Handschrift fand man nach Palestrina's Tode auf dem Titel beigefügt: illumina oculos meos (Herr, erleuchte meine Augen) als sicheres Zeichen, dass er die Hilfe des Höchsten vor Beginn seines schweren Werkes angefleht hatte. Bewegter und mehr voll Ausdruck kindlichen Vertrauens war die zweite Messe; aber beide trugen doch immer noch einen Beischmack des alten niederländischen Styls. Prüft man beide ge-

nau, sagt Baini, so findet man den Styl des Josquin, ein anderes Mal den des Costanzo Festa und Anderer. Man glaubt hier einen Mann zu sehen, der die Wahrheit zwar in der Ferne erblickt und ihr nacheilt, wenn er sie aber erreicht zu haben glaubt, nur ihren Schatten in den Händen hält. Ein Werk der reinsten Begeisterung, vollkommen frei von jeder Schwerfälligkeit, war erst die dritte Messe. Andächtig und doch belebt ist der Gesang der Stimmen, ergreifend die Harmonie, von der höchsten Mannichfaltigkeit die Anordnung des Einzelnen. Die Worte sind überall vollkommen verständlich, die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht auf dem Prunk der Kunstmittel beruhende. Am 28ten April 1565 begaben sich sämmtliche päpstliche Sänger auf Befehl des Cardinals Vitellozzi in seinen Palast, wo zugleich die übrigen Cardinäle sich einfanden. Die dritte Messe trug vor allen den Preis davon und erstritt der Figuralmusik eine bleibende Stelle in der römischen Kirche. Die päpstlichen Sänger empfingen den erfreulichen Bescheid, dass in der geistlichen Musik nichts geändert werden solle, aber auch die dringende Mahnung, nur Gesänge fortan auszuführen, welche des Heiligthums gleich würdig wären, wie die drei gehörten Messen. Zwei Monate später wurde die Preismesse zum ersten Male bei dem Gottesdienste in Gegenwart des Papstes vorgetragen. Pius IV. soll ausgerufen haben: „Hier giebt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung von jenem Gesange, den der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem einst in prophetischer Entzückung vernahm". Baini aber schreibt: „Als diese Töne zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligthume, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen, umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester, und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden, als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden."

So ist, durch diese That, Palestrina der Begründer der italienischen Kirchenmusik, der Begründer eines nationalen Kunst-

styls für Italien geworden. Zugleich wurde durch ihn auf diese Weise die classische Zeit der christlichen Musik, die Epoche der höhern Kunst eröffnet.

Alle früheren Schriftsteller, noch vor 1830, verlegten das jetzt besprochene Ereigniss in die Regierungstage des Papstes Marcellus, und glaubten, dass durch diesen die Reform der Kirchenmusik veranlasst und durchgesetzt worden sei. Es war dies ein Irrthum, der erst durch die neuern Forschungen seine Beseitigung gefunden hat. Bald nach jenem Vorgange, jener Preisertheilung nämlich, wurde Palestrina eröffnet, dass Philipp II. von Spanien die Widmung jener berühmten Preismesse gern annehmen werde. Palestrina ging darüber mit seinem Gönner, Cardinal Vitellozzi, zu Rath. Es ergab sich, dass es am geeignetsten sein würde, dem König einen ganzen Band Messen, unter denen sich auch die gekrönte befinden müsse, zu dediciren; die Ehre aber der Hervorrufung dieses grossen Werkes müsse Rom bleiben. Ihrem Titel zufolge solle sie einem Papste als schon früher zugeeignet erscheinen: so möge sie denn nach Papst Marcellus II., Palestrinas früherm Gönner genannt werden: missa papae Marcelli. — Hieraus ist die Entstehung des Namens, ist die Entstehung späterer Missverständnisse zu erklären.

Ich muss von nun an, nachdem ich in Rücksicht auf die Wichtigkeit des Gegenstandes absichtlich über die bedeutendste That Palestrinas, die Rettung der heiligen Tonkunst, über Alles das, was zu diesem Höhepunct führte und ihn vermittelte, ausführlicher berichtet habe, die Erzählung von den späteren Lebensumständen und künstlerischen Leistungen des Meisters mehr zusammendrängen. Im Jahre 1561 wurde er zum Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche, St. Maria Maggiore, 1565 zum Tonsetzer der päpstlichen Kapelle ernannt. Im Jahre 1571 endlich erhielt er jene Kapellmeisterstelle von St. Peter im Vatican, die er schon früher einmal inne gehabt hatte, wieder zurück. 1580 traf ihn ein herber Verlust; seine Gattin wurde ihm durch den Tod entrissen. Dies blieb nicht ohne Einfluss auf seine Werke. Die traurige Gemüthsstimmung, die ihn lange

Zeit hindurch beherrschte, findet sich deutlich ausgeprägt in den ein Jahr später veröffentlichten Compositionen. Palestrina war tief gebeugt, und nur die Kunst in Gemeinschaft mit der heiligen Schrift richtete ihn wieder auf. Neben dem Grabe der geliebten Gattin, war anfangs sein Entschluss, sollte sein Gesang zum letzten Male ertönen, und dann für immer verstummen. In diesem Sinne componirte er die Worte: An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten; unsere Harfen hingen wir auf an die Weiden, die darinnen sind". Dann mit der Sehnsucht nach dem Tode, der ihn mit der Entschlafenen vereinigen sollte, scheint die Furcht ewiger Trennung von ihr durch seine Sünde ihn tief ergriffen zu haben: „Herr, wenn du komnen wirst zu richten die Welt, wie werde ich bestehen vor dem Antlitz deines Zornes; ich erbebe, wehe mir, meine Seele ist betrübt." Sehnsucht nach heiligem Troste erwachte dann in seinem Gemüth: „Wie der Hirsch schreit nach der frischen Quelle, so schreiet meine Seele nach dir, o Herr!" Endlich getröstet und wieder gekräftigt componirte er eine grössere Zahl von Psalmen, u. A.: „Ich rufe zu dem Herrn, er erhöret mich; ich hebe meine Augen auf zu dir, der du im Himmel sitzest" u. s. w.. — Im Jahre 1584 widmete er dem Papst Gregor XIII. ein Werk, welches durch die Neuheit der Behandlung und Tiefe der Auffassung einen Beifall gewann, wie sonst keines seiner früheren. Es sind 29 Motetten aus dem hohen Liede Salomo's. Die Zueignung legt eine kurze Rechenschaft ab von dem bisherigen Leben und Schaffen des Künstlers. Er habe, sagt er, in früheren Jahren seine Töne an Lieder unheiliger, abgöttischer Liebe vergeudet und Reue und Scham darüber empfunden. Darum habe er der heiligen Tonkunst sich zugewendet, das Lob Christi und seiner jungfräulichen Mutter gesungen, und endlich Salomos Lied sich erlesen, dass die heilige Liebe Christi zu seiner Braut, der Seele feiere, wo er denn Veranlassung gefunden, nach lebhafterem Ausdruck zu streben, um die ganze Glut der Innigkeit des Gedichts zu erreichen, eine Versicherung, die sich, wie Kenner der Composition versichern, durch das ganze Werk bewährt. Der Schmerz um den Verlust

seiner Gattin ist hier in reine, heilige Sehnsucht und freudige Hoffnung des Wiedersehens aufgelöst; die früheren herben Todesgedanken sind zu mildem Ernste verklärt. — Die Zeit würde es mir nicht gestatten, die wichtigsten Werke Palestrina's alle, wenn auch nur im Vorübergehen, zu erwähnen. Er hat wie Orlandus Lassus ausserordentlich fleissig gearbeitet. 12 Bände Messen, 1 Buch achtstimmiger Messen, 2 Bücher Motetten, 1 Buch Offertorien, allein 68 Nummern enthaltend, 2 Bücher Litaneien, und noch sehr vieles Andere findet sich aufgezeichnet. Nur die päpstliche Kapelle besitzt eine vollständige Sammlung seiner Werke. Uns sind am meisten zugänglich die Sätze in der vom Freiherrn von Tucher herausgegebenen Sammlung *) und in der unter dem Titel: musica sacra (Leipzig, Peters) veranstalteten Ausgabe aller der Compositionen, welche in der heiligen Woche in Rom aufgeführt werden; das früher erwähnte grosse Geschichtswerk von Fr. Rochlitz enthält gleichfalls Mehrere.

Palestrina starb am 2ten Februar 1594, zu derselben Zeit demnach, wo auch Orlandus Lassus verschied; die beiden grössten Tonmeister des 16ten Jahrhunderts traten gleichzeitig ab von dem Schauplatz. Schon am Abend seines Todestages wurde seine entseelte Hülle zu ihrer Ruhestätte nach der Peterskirche gebracht. Die Mitglieder der päpstlichen Kapelle nicht allein, alle Künstler Roms und eine grosse Menge Volkes folgten dem Zuge. Während der Procession und in der Kirche wurden Werke seiner Composition gesungen. An dem allgemeinen Begräbnissorte, in der neuen Kapelle der heiligen Simon und Judas in St. Peter ruht sein Leichnam im einfachen Sarge der auf einer Beiplatte die Inschrift führt: Johannes Petrus Aloysius Pränestinus musicae princeps. Weder ein abgesondertes Grabgewölbe, noch ein Denkstein wurde ihm zu Theil. Er erhielt diese Ruhestätte nicht als eine Auszeichnung, sondern, wie Baini sagt in Folge seiner Wohnung. Heutzutage werden in St. Peter nur Päpste beigesetzt. —

*) Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister 2 Lieferungen Wien, Diabelli, Pr. à 1 fl. 30 kr. C. M.

Italienische und andere Schriftsteller der ältern und neuern Zeit erschöpfen sich in Lobsprüchen über Palestrina. Der Eine nennt ihn das Licht und den Glanz der Musik, ein anderer den Fürsten, wieder Andere den Vater der Musik. Sein Ansehn war schon bei seinem Leben so bedeutend, dass 14 der vorzüglichsten italienischen Tonsetzer eine zu diesem Zweck veranstaltete Sammlung von Psalmen ihrer Composition in Druck gaben und ihm zueigneten, um ihm auf diese Weise ihre Verehrung zu bezeichnen. Er erlebte es, dass man den von ihm geschaffenen Styl nach seinem Namen benannte. Alle Schriftsteller im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte haben sich bemüht, zu Palestrina's Preis und Verherrlichung beizutragen. Schön sagt Oulibischeff: „Im Jahre der Gnade 1565 befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste den Choralgesang, diese träge Form, mit dem Hauche des Genius zu beleben, und Aloysius erwiederte: Herr dein Wille geschehe; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder; die erhabene Kirchenmusik erschien im heiligen Strahlenkranze. Der Papst, die Cardinäle, das ganze Volk warfen sich vor dem Unsterblichen zu Füssen. Verneigen auch wir uns vor dem grossen Namen Palestrina, der Ehre der katholischen Kirche und dem Ruhme Italiens. Heil dem göttlichen Menschen, den Griechenland unter seine Götter erhoben hätte, wenn es einer seiner Söhne gewesen. Er kam, und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeister Platz; durch seine Stimme einigen sich die unförmlichen, mit so vieler Mühe seit Ambrosius und Gregor gesammelten Materialien zu einem Tempel von imposantester Majestät; die Musik, kaum noch stumm, obgleich wohlklingend, fängt an zu sprechen und die menschliche Seele antwortet ihr. Sie spricht von Gott, wie um vor Allem ihm zu danken, dass er ihr eine Sprache verliehen hat. Der musikalische Scepter, den die Niederländer provisorisch geführt hatten, ging von diesem Zeitpunct an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimsten und am wenigsten angefochtenen Ansprüche in denselben zu bleiben." K. C. F. Krause in seinen Darstellungen aus der Ge-

schichte der Musik bemerkt: „Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geist und Gemüth des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auch der Sinn dafür und die Erregbarkeit auf Erden nie verlöschen. Die grössten Kunstkenner der neueren und neuesten Zeit sind die grössten Verehrer des Palestrinastyls". Sehr vorzüglich hat Thibaut in seiner schon in der ersten Vorlesung genannten Schrift über ihn gesprochen und ich bedauere, dass sich Einzelnes daraus nicht mittheilen lässt, da die Bemerkungen nur zerstreut sich vorfinden. Aber Thibaut erscheint genährt von dem Geiste Palestrina's und die ganze Schrift ist wohl als dasjenige Werk zu bezeichnen, welches vorzugsweise geeignet ist, zu einem tieferen Verständniss dieser gesammten Kunst hinzuführen. Thibaut nennt Palestrina tiefsinniger als Lassus, und so durchaus Meister der Kirchentonarten und des Satzes im reinen Dreiklange, dass Ruhe und Seligkeit bei ihm vielleicht mehr, als bei irgend einem andern Meister zu finden ist. Baini, alle Kräfte zur Verherrlichung des ausserordentlichen Mannes aufbietend, hat die Stufenfolge der Werke, die allmälige Entwicklung und Weiterbildung, die sich darin zeigt, einer genauen Erörterung unterworfen. Zehn Style, vom Beginn bis zu Ende der künstlerischen Thätigkeit Palestrina's unterscheidet er. Es kann indess, wie auch von Winterfeld bemerkt, keinem Zweifel unterliegen, das Baini der Eifer, alle Vortrefflichkeiten seines Helden hervorzuheben, hier zu weit geführt, allzusehr ins Specielle gehende Unterscheidungen hat machen lassen. Der Hauptpunct auf den es bei der Würdigung des Meisters zumeist ankommt, ist, dass die Formen des künstlichen Satzes aufgehört haben, Selbstzweck, Zweck des Tonwerks zu sein, dass Palestrina dieselben zum Mittel des Ausdrucks herabgesetzt hat. Alles Uebrige ergiebt sich hieraus von selbst. Nur das ist zu erwähnen, dass Palestrina allerdings von den Kunstmitteln einen bald freieren, bald strengeren Gebrauch gemacht hat, je nachdem es Inhalt und Bestimmung des Werkes geboten. Vollkommen im Besitz aller Gelehrsamkeit und auch der Grübeleien der vorigen Periode, bemerkt Roch-

litz, mochte er der Anwendung dieses Besitzes sich nicht überall entäussern. Aber er unterschied Musik für Gelehrte und Kunstkenner und Musik für die Gemeinde beim Gottesdienst. In den Werken der ersten Gattung zeigt er sich noch immer den Niederländern verwandt; die zweite Gattung ist es, die sein Verdienst um die Welt bezeichnet. Hier schrieb er gedrängt, leicht fasslich, klar, durchsichtig, zugleich aber auch den grossen Ansprüchen gelehrter Kunstwissenschaft gemäss, nur dass diese Seite hier weniger hervortritt; hier schrieb er zugleich mit Schwung und Begeisterung in grosser ernster Haltung. Wo sein Ausdruck wehmühtig und niedergebeugt sich darstellt, ist doch nirgends eine Anwandlung von Weichlichkeit und unedler Empfindsamkeit zu spüren; ebensowenig in Gesängen entgegengesetzten Inhalts bei aller Energie etwas von Leidenschaftlichkeit oder Gewaltsamkeit. Es ist dies das Charakteristische aller Werke dieser Kunststufe, der Epoche des erhabenen Styls, diese grossartige Haltung, dieser Ernst, diese Würde. Jene Werke sind ebensoweit von der Schwerfälligkeit und Starrheit einer Vorstufe der Kunst, wie von der Anmuth, Lieblichkeit und Weichheit späterer Epochen entfernt, vielleicht, wenn wir einen Gesichtspunct aus der Dichtkunst entlehnen wollen, im Charakter am meisten dem Epos verwandt. Thibaut vergleicht in der That Palestrina mit Homer. Das Epos ist Resultat der ersten Entwicklungsstufe eines Volkes, jener Stufe, wo der Einzelne noch in der Gesammtheit aufgeht, und das Individuelle sein Recht noch nicht in Anspruch genommen hat, der Einzelne noch nicht einen abgeschlossenen Kreis, eine besondere Welt für sich bildet, sondern in der Gesammtheit aufgeht, und nur das zum Inhalt hat, was das Gemeinsame Aller ist. So kommt auch hier ganz allein die Sache zur Darstellung, der kirchlich religiöse Inhalt ohne alle subjective Beimischung und Modification. Empfindungen die das Subject für sich hat, die es zu einem besondern Subject machen, sind hier noch gar nicht vorhanden. Aller Ausdruck geht einzig und allein aus dem Ganzen der Composition hervor, weit verschieden von der Musik der spätern Zeit, ja dieser entgegengesetzt. Nicht durch ihre

Mannichfaltigkeit und ihren Reiz, wie die Werke der Stufe des schönen Styls, vermögen uns diese Compositionen zu bezaubern; sie sind bedeutend durch ihren Gehalt, ihren Ernst, ihre Würde, durch das Ungetheilte, Ganze der Stimmung, was sich in ihnen ausspricht. Nur in der Totalität des Stückes ist der Ausdruck zu suchen; alles was Affect heissen könnte, fehlt gänzlich. Auch an ein Hinarbeiten auf Eingänglichkeit oder wohl gar auf Effect ist noch nicht entfernt zu denken. Die meisten jener Werke wurden an Sonn- und Festtagen regelmässig wiederholt; die Zuhörer hatten Zeit sich mit ihnen vertraut zu machen; Effectcompositionen aber sind das Zeichen sinkender Kunst. Um so weniger dürfen wir verlangen, sogleich und nach einmaligem Hören mit jenen alten Werken vertraut zu werden; in der That zeigen dieselben für uns ganz anders Gewöhnte beim ersten Blick eine gewisse Starrheit. Hierzu kommt, dass sie wesentlich auf eine bestimmte Umgebung berechnet sind, und auch das trägt dazu bei, an Ort und Stelle ihre Eindringlichkeit, für uns aber das Verständniss zu erschweren. Die gottesdienstlichen Handlungen und Gebräuche der römischen Kirche sind ein grosses Ganze, wo jeder Theil nothwendig, wesentlich beiträgt, die Wirkung des andern zu erhöhen; sie versetzen schon in die Stimmung, welche die Musik als die passende wünschen muss und umgekehrt eint wieder die Musik jene verschiedenen Eindrücke zu einem grossen Ganzen. Der Charakter der liturgischen Handlungen der römischen Kirche ist durchaus ein dramatischer. Hauptgedanke ist, dass Geist und Herz der versammelten Gemeinde, zurück auf das Originalereigniss geführt werden soll, dass dieses sich als wiederholend vorgeführt wird, z. B. in der Passionswoche Gedanken und Gefühle auf die letzten Lebenstage Christi sich so concentriren, als würden jene Vorgänge noch einmal in der Wirklichkeit geschaut. Ich erinnere an das, was ich schon vorhin bei Gelegenheit der ersten Composition Palestrina's, die Aufsehen machte, sagte und erlaube mir noch zur Veranschaulichung die Schilderung eines älteren italienischen Reisenden Ihnen mitzutheilen, welche ein nachher noch zu erwähnendes Werk, die

Aufführung des Miserere, betrifft. Jener Reisende erzählt: „Gegen 4 Uhr begaben wir uns in die Sixtina und sassen dem jüngsten Gericht von Michelangelo, das die untergehende Sonne eben beleuchtete, gegenüber, in gespannter Erwartung des durch ganz Europa berühmten Gesanges, der oft schon die Sirenenkraft gehabt haben soll, Andersgläubige in den Schoos der Kirche zurückzuführen. Der für die Frauen bestimmte Platz füllte sich mit schwarz gekleideten Damen. Endlich kamen die Cardinäle in violetten Kleidern mit ungeheuren Schleppen einhergegangen, und während sie schnell vorwärts eilten, hatte der Schleppenträger alle Hände voll zu thun, um den zusammengerollten Schweif hinterher zu entwickeln. Alle Sitze füllten sich endlich mit diesen und anderen vornehmen Geistlichen. Die Kerzen wurden angezündet; man erwartete in feierlicher Stille den Papst. Nach dessen Eintritt wurde das Signal zum Anfang gegeben. Die Psalmen begannen; man singt deren etwa 13 nach der Weise des gregorianischen Gesanges und löscht bei jedem eins der 13 pyramidalisch aufgestellten Lichter aus. Nun beginnen die Klagelieder des Propheten. Einige Stimmen klagen über den Tod des göttlichen Sohnes in so wehmuthsvollen Tönen, dass selbst ein eisernes Gemüth in Bangigkeit und Ahnung zerfliessen würde. Siehe, die Lichter verlöschen, nur eins, die wachsame Mutterliebe der Madonna brennt noch, man intonirt zum Miserere, die Sänger einigen ihre Stimmen. Endlich erlöscht auch die letzte Kerze und alles liegt in Dämmerung versenkt. Nur die Gestalten der Cardinäle und weissen Prälaten, unbeweglich, wie Bildsäulen sitzend, leuchten durch das Dunkel; alle Sinne vergehen, nur Töne kann unsere Seele auffassen. In diesem Augenblicke erhebt das Chor der unsichtbaren Sänger kraftvoll und durchdringend seine Stimme: Herr erbarme dich unser. Ach, welch banges Sehnen bestürmt unser Herz. Wir wollen zu den Füssen des Heilands fallen und sie mit tausend Thränen heisser Liebe benetzen. Wie wahr hat der geredet, welcher zum Heil seiner Seele nichts sehnlicher wünschte, als dass in der Stunde des Todes diese süssen Töne ihn umklingen möchten, denn wahrlich, unsere

Seele quillt in ihnen zum Himmel. Aber schon sind sie verhallt an den Wänden, die Michelangelo's Riesengeist übertünchte. Wir ziehen durch die Hellebarden und langen Schwerter der alterthümlichen Schweizer in den schimmernden Saal vor der Sixtina. Verschleierte Römerinnen wallen über die von Fackeln beleuchtete Königstreppe hinab, die in unendlicher Ferne sich in den Säulengängen des St. Peter verliert. Welch' ein Nachtgemälde! kräftige Schatten, hohe Gewölbe, stolze Säulen, weite Fernen und magische Schönheit überall." Sie entnehmen aus diesen Worten die Grösse und Macht des Eindrucks; Sie entnehmen aber auch daraus, wie die Musik dort als Theil eines grösseren Ganzen erscheint und an ihrer Eindringlichkeit verliert, wenn sie von diesem losgerissen wird. Jene Werke müssen in ihrer natürlichen Umgebung gehört werden, wenn sie ihre volle Kraft und Wirkung äussern sollen. Werden dieselben von dem Boden, dem sie ursprünglich angehören, losgerissen, so gleichen sie einer südlichen, in ein fremdes, rauheres Klima versetzten Pflanze.

Durch die von Palestrina gestiftete Schule, die in der Folge sich sehr ausdehnte, und lange Zeit hindurch erhielt, durch das grosse Ansehn, in welchem der Meister stand, dadurch dass seine Werke vor Allem beim öffentlichen Gottesdienste eingeführt wurden, kam es dahin, dass in seinem Style zu schreiben für nothwendig erachtet, und dann sehr lange Zeit hindurch als nachahmenswerthe Sitte und guter Ton beibehalten wurde, so dass auf diese Weise der persönlich bescheidene Mann Herrscher ward im Reiche der Tonkunst Jahrhunderte hindurch, und einer grossen Anzahl trefflicher Talente die Bahn vorgezeichnet hat.

Ich will jetzt noch einige der bedeutenderen Männer, welche theils unmittelbar der Schule des Meisters angehören, theils in späterer Zeit lebend, der von ihm gebrochenen Bahn folgten, namhaft machen.

Neben Palestrina wirkte der schon vorhin genannte Giovanni Maria Nanini, ein vorzüglicher Mann, dessen Ruhm aber durch den schnell und überall hin verbreiteten des Mei-

sters verschlungen ward. Von seinen Werken ist nur wenig bekannt geworden, jedenfalls aus demselben Grunde; sie sind denen Palestrina's sehr ähnlich, mehr jedoch den sanften und zarten, als den feierlichen und erhabenen. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Im Jahre 1577 wurde er als ein vortrefflicher Tenorist in die päpstliche Kapelle aufgenommen; Goudimel, im hohen Alter, soll auch ihn gebildet haben; dann aber wendete sich Nanini mit gänzlicher Hingebung an Palestrina. Er wurde nach dem Tode desselben dessen Amtsnachfolger und Compositions- und Musiklehrer in der römischen Schule, der er als Director vorstand. Ein Zögling seiner letzten Lebensjahre war der durch sein Miserere weltberühmte Gregorio Allegri, geb. um das Jahr 1590 und seit 1629 Mitglied der päpstlichen Kapelle, zunächst als Sänger, dann als Kirchencomponist, ein naher Verwandter des ruhmgekrönten Malers Antonio Allegri, genannt Coreggio. Von den zahlreichen, gelehrten, weitausgeführten Werken dieses Mannes, welche Rom besitzt, ist uns nichts bekannt. Desto mehr aber ist jenes so eben erwähnte Werk gekannt und verbreitet, welches im Auslande seinen Ruf feststellte. Burney, der von dem päpstlichen Sänger Santarelli eine Abschrift erhielt, hat es bekannt gemacht. Officielle Abschriften auf päpstlichen Befehl sind nur zwei davon genommen worden; die eine wurde an einen König von Portugal, die andere an den Kaiser Leopold I. geschickt. Bekannt ist, dass Mozart bei seiner Anwesenheit in Rom dasselbe nach zweimaligem Anhören aus dem Gedächtnisse aufnotirte. Die Composition ist für zwei Chöre gesetzt, von denen der eine fünfstimmig, der andere vierstimmig behandelt ist; sie besteht aus mehreren kurzen, einander sehr gleichen Sätzen, die in Rom durch liturgische Handlungen unterbrochen werden. Von dem erschütternden Eindruck den sie bei aller Einfachheit hervorzurufen vermag, ist schon oben gesprochen worden. Es ist nicht so leicht für uns, sich dieser Stimmung zu bemächtigen; ist dies aber gelungen, so wirkt sie überwältigend, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn mancher Hörer berichtet, er sei bis zu Thränen gerührt worden. „Der Sinn der Worte“ sagt W. Heinse in

seiner „Hildegard von Hohenthal", „geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne dass man die Musik, ja sogar die Worte merkt, da man in lauter reine Empfindung versenkt ist. Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklommener Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermuth, Seufzer und Klagen einer liebenden Seele. Das Zusammenschmelzen und Verfliessen der reinen Töne offenbart das innere Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es durch seine Sünde getrennt ist." — Ich nenne ferner den Spanier Tomaso Lodovico da Vittoria, geb. um das Jahr 1560, ein Zögling der römischen Schule und dann Mitglied der päpstlichen Kapelle. Rochlitz bezeichnet ihn als einen ernsten, strengen Mann, der sich Palestrina zum Vorbild genommen habe, aber mehr in dem Tiefsinnigen und Künstlichen, als in dem Einfachen und Rührenden; Thibaut sagt, dass er das spanische Feuer mit geistlicher Demuth auf herrliche Weise vereinige. In der Sammlung von Tucher befindet sich ein vortrefflicher Satz von ihm: „O vos omnes". — Ich nenne endlich noch einen Künstler, der zwar später lebte, dem Geiste nach aber noch der alten Schule angehört: Tomaso Baj, geb. in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, gest. im Jahre 1718 zu Rom. Baj verdankt, wie Allegri, seinen Ruhm einem Miserere, was noch jetzt am Gründonnerstage alljährlich gesungen, nach dem Muster des Allegri'schen Werkes gearbeitet ist. Es ist dies neue Miserere die einzige Composition der spätern Zeit — mit Ausnahme einer Tonschöpfung Baini's — welcher die Ehre zu Theil geworden ist, unter die Musikstücke aufgenommen zu werden, die alljährlich an bestimmten Festtagen wiederholt werden. Man setzte Baj's Miserere an die Stelle eines von A. Scarlatti, welches bei Seite gelegt wurde.

Um Sie nicht zu ermüden, schliesse ich hiermit die heutige Mittheilung, die jetzt schon eine etwas grössere Ausdehnung gewonnen hat. Einige Namen aus späterer Zeit, die noch genannt werden könnten, übergehe ich hier, da sich im Verlauf der nachfolgenden Darstellung noch Gele-

genheit finden wird, derselben zu gedenken. Palestrina und seine Schule bezeichnen eine Epoche und füllen dieselbe aus. Was sonst noch aus diesem Zeitabschnitt aus anderen Fächern der Tonkunst zu erwähnen ist, wird in der nächsten Vorlesung seine Stelle finden; nur die eine Bemerkung gestatten Sie mir noch, dass es eine grosse Einseitigkeit unseres Musiklebens genannt werden muss, wenn die hier besprochenen Werke dem Genusse des musikalischen Publicums so gänzlich entrückt sind, wie es bei uns der Fall ist. Ich werde später über diese Einseitigkeit ausführlicher zu sprechen haben, und erwähne dieselbe hier nur im Vorübergehen.

Vierte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Durch die musikalische Reformation Palestrina's wurde der Grund gelegt zu der gesammten nachfolgenden Entwicklung; die Werke Palestrina's und seiner Schule sind das Fundament, auf welchem das spätere Gebäude aufgeführt wurde; zugleich aber ist damit die erste Epoche der italienischen Musik beschlossen, die Epoche des erhabenen Styls im Gegensatz zu der des schönen, welche jetzt folgt.

Sie erinnern sich der Andeutungen, welche ich über die technische sowohl wie geistige Beschaffenheit der Tonkunst, so weit dieselbe bis dahin in ihrer Ausbildung gediehen war, gegeben habe. Instrumentalmusik gab es noch nicht, man kannte allein den mehrstimmigen, den Chorgesang; wir haben die Anschauung von grossen, breiten Massen in den Compositionen jener Zeit, die Werke Palestrina's sind aus Quadersteinen aufgeführte, imposante Gebäude, strenge Hoheit ist der vorwaltende Charakter, aller Ausdruck ist allein gerichtet auf das Andächtige, Feierliche, Melodie in unserm Sinne fehlt gänzlich, ebenso wenig war das gesammte Reich der Accorde schon erschlossen; Dreiklänge sind die überwiegenden Bestandtheile. — Sie erinnern sich ferner aus der ersten Vorlesung der Mittheilungen, welche ich Ihnen über die melodischen Bestrebungen, über den weltlichen Gesang im Mittelalter gab. Ausserordentlich beliebt in den höchsten und niedrigsten Kreisen, sahen

wir an diesen lebendig und unmittelbar aus poetischer Eingebung entsprungenen Gesängen Empfindung früher zum Ausdruck gelangen, als in den Werken der gelehrten Musiker, denen die Kunst bis dahin ausschliesslich ein Gegenstand verständiger Arbeit war; wir sahen aber auch wie die Letzteren von dem weltlichen Gesang sich abwendeten und auf denselben mit Verachtung herabblickten.

Betrachtet man die früheren contrapunctischen Versuche im Mittelalter, bei den ersten Niederländern und in Italien, erwägt man das Barbarische, Steife, Geschmacklose derselben, so begreift man leicht, dass Leute von Geschmack und Gehör, von gesundem Sinn und Gefühl nur wenig davon erbaut sein konnten und muss es natürlich finden, wenn insbesondere die Italiener, denen die Neigung für Melodie angeboren ist, kein sonderliches Verlangen nach der neuen Weisheit empfanden, und darum wider Erwarten spät erst diese Kunst sich aneigneten. Anderseits konnte es aber eben so wenig fehlen, dass die Harmonie — eine so gewaltige folgenreiche Entdeckung, die wie Chr. H. Weisse in seiner Aesthetik bemerkt mit Recht den anderen gleichzeitigen Entdeckungen von weltgeschichtlicher Bedeutung beigezählt zu werden verdient — Eingang bei allen für Musik begabten Nationen, insbesondere bei den Italienern und Deutschen, finden musste, sobald dieselbe einmal zu grösserer Ausbildung gediehen war und die Tonsetzer nicht mehr blos für das Auge der Kunstkenner arbeiteten, sondern die Wirkung auf das Ohr zu berücksichtigen anfingen. Im 15ten und 16ten Jahrhundert war der Sieg des Contrapuncts entschieden; die Harmonie trat aus der Kirche heraus in die Welt, und erhielt nun auch im geselligen Leben mehr und mehr Anerkennung und Bürgerrecht. Da es zuerst nur wenige Sänger gab, welche einen mehrstimmigen Gesang vorzutragen wussten, so erhellt, dass nur die Reichsten anfangs sich einen solchen Genuss verschaffen konnten, und es trug dies dazu bei, der neuen Kunst längere Zeit hindurch das Ansehen eines besonders Kostbaren, Wünschenswerthen zu geben. Die Harmonie wurde Gegenstand des feinen Tones in der vornehmen Welt, Gegenstand der

Mode; die Melodie trat immer mehr zurück, wurde vernachlässigt und gerieth bald gänzlich in Vergessenheit. Um der immer gesteigerten Nachfrage des Publicums zu genügen, bildete sich eine grosse Anzahl von Sängern für den vierstimmigen Gesang aus. Die Liedersänger, die früher Bevorzugten, ja allein Herrschenden, sahen sich bald auf kleine häusliche Kreise, oder die Zusammenkünfte lustiger Gesellen beschränkt. Der Kampf der Harmonie und Melodie endigte mit einer völligen Unterdrückung der Letzteren; sie gerieth gänzlich in Vergessenheit, und der einstimmige Gesang musste, so unglaublich dies klingt, um das Jahr 1600 in der That neu erfunden werden. Wenn früher der Contrapunct auf den Kreis der Schule beschränkt gewesen war und in der Welt allein die Melodie sich Geltung erworben hatte, so finden wir im 15ten und 16ten Jahrhundert gerade das Umgekehrte. Die Melodie geht verloren, oder ist auf ganz unbemerkte untergeordnete Kreise beschränkt, während die Harmonie in den weitesten Kreisen Eingang gewinnt und alle Herrschaft an sich reissend, der kunstvollen, weltlichen Musik Ursprung und Entstehung giebt. Unter den eigentlichen Freunden und Beschützern der Kunst gab es ausser dem vierstimmigen jetzt keinen andern Gesang mehr. Neben den grossen kirchlichen Werken sehen wir daher sowohl für die höheren Stände, als auch für das Volk verschiedene Musikgattungen auftreten, welche dass nun schon grosse allgemeine Verlangen befriedigten.

Wir finden hier Veranlassung, wenn auch nur im Vorübergehen, die Blicke zum ersten Male auf Neapel zu richten, jenes Neapel, welches in den folgenden Jahrhunderten die musikalische Weltherrschaft erlangen sollte, wie wohl es sich in diesem Zeitraum weder durch Tonsetzer von Ruf auszeichnete, noch eine neapolitanische Schule überhaupt schon bestand. In der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts aber unter Ferdinand von Aragonien, König von Neapel, der selbst wissenschaftlich gebildet, Wissenschaft und Kunst ehrte und förderte, hatte Neapel schon ausgezeichnete Männer in allen Fächern. Mehrere niederländische Meister lebten und wirkten dort. Von

Orlandus Lassus habe ich dies ausdrücklich erwähnt. Aus späterer Zeit wird als ganz besonders schätzenswerther Förderer — um dies sogleich zu erwähnen — der Fürst Gesualdo de Venosa, ums Jahr 1600, genannt. Dieser gründete selbst eine Akademie in seinem Schlosse; er war von Jugend auf für Musik erzogen worden. Seine weltlichen Compositionen überschritten bald die Grenzen von Italien, so allgemein war die Beliebtheit und Verbreitung derselben und noch Händel soll in einige seiner Werke, wie erzählt wird, mehrere Modulationen dieses Mannes aufgenommen haben, sowie auch der gelehrte P. Martini dieselben über die Massen priess. Der schöne Himmel Neapel's und die reichsten Gaben der Natur, die daraus hervorgehende Heiterkeit, Beweglichkeit, Schönheit und Sorglosigkeit des Lebens versetzen dort in eine dauernde poetische Stimmung. Das gesammte Dasein ist eingetaucht in eine poetische Atmosphäre und es erklärt sich hieraus, wie der weltliche Gesang dort einen besonders günstigen Boden, das unterdrückte melodische Element wieder einige Anerkennung finden konnte. —

Für Freunde eines leichteren, auch leichtfertigen Gesanges entstanden die sogenannten Canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten, eigentlich Bauernlieder, obschon weder dem Texte noch der Melodie nach wirkliche Volkslieder. Der Text einer solchen Vilanella, der, wie es scheint, einem deutschen Landsknecht in den Mund gelegt ist, ist folgender: Ich trinke gern Malvasier, ich trinke nie anderen Wein; um Mitternacht stehe ich auf, dann gehe ich und drücke das Fass, und trinke bis zum frühen Morgen. Der Wein ist theuer lieber Vetter, aber er macht mir Lust zum Tanzen. Ich trinke gern Malvasier u. s. w. Die Gattung der Poesie sowohl, als der Gesellschaft, für welche solche Gesänge passend waren, ist hiermit bezeichnet. Etwas feiner, mitunter auch frivoler, sind die sogenannten Villote alla Napoletana, worin neapolitanische Singmeister vorgestellt werden, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik lehren wollen. „Wer von euch Frauen will die Gagliarde lernen? Kommt zu uns, die wir feine Leh-

rer sind, welche des Abends und Morgens nie verfehlen zu spielen, tan tan tan tarira u. s. w.“ ist der wunderliche Text eines solchen Stücks. — Für die vornehmeren und gebildeteren Kreise der Gesellschaft wurden, von der venetianischen Schule um das Jahr 1540 ausgehend, die sogenannten Madrigale gedichtet und componirt. In neuerer Zeit bezeichnet man mit den Namen Madrigal ein kurzes, acht- bis zwölfzeiliges Gedicht, welches die Liebe oder den Naturgenuss zum Gegenstand hat und mit einem witzigen oder auch zarten Gedanken schliesst. Weit ausgedehnter war die Bedeutung des Madrigals damals. Man verstand unter diesem Namen überhaupt ein kurzes Gedicht weltlichen Inhalts, mehr oder minder contrapunctisch behandelt und für drei, vier bis sieben Stimmen gesetzt. Das Madrigal war in seiner Periode nicht blos das, was jetzt Kammermusik genannt wird, sondern bildete auch in dramatischen Vorstellungen aller Art, Tragödien, Comödien, Schäfergedichten, in Burlesken und Maskeraden, bei Festaufzügen und bei allen andern Gelegenheiten den Chor. Die Wichtigkeit dieser Compositionsgattung geht hieraus hervor. Sie war die einzige, die wichtigste weltliche Form, die Hauptgattung, welche der Kirchenmusik gegenüber stand. Den Tonsetzern, die vor Einführung derselben ihre Gelehrsamkeit und ihr Talent kirchlichen Werken gewidmet hatten, wobei es nur auf Ausdruck im Grossen und Ganzen, Darstellung der Gesammtempfindung ankam, ohne dass ein Streben nach besonderem Ausdruck der Specialitäten des Textes sichtbar gewesen wäre, gab die Anwendung ihrer Kunst auf geistreiche Worte weltlichen Inhalts zuerst den Gedanken, dass die Musik bestimmt sein könne, die Texteswort im Einzelnen zu begleiten und eindringlicher zu machen, so den Gesammtausdruck zu nüanciren und näher zu bestimmen. Die Einführung des Madrigalenstyls war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks sowohl der Tonsetzer, als auch des Publicums. Die zweite Epoche der italienischen Musik, die des schönen Styls, wurde insbesondere dadurch vorbereitet und eingeleitet, ein für die gesammte Kunstgeschichte äusserst wichtiger Punct. Das Madrigal wurde nie-

mals, wie es bei der Kirchenmusik früher stets und später noch hin und wieder üblich war, über eine schon vorhandene Melodie, einen Tenor componirt, sondern immer frei erfunden, und gestattete darum die grösste Mannichfaltigkeit der Form und Behandlung. Wir finden es oft im einfachsten Styl, eben so oft im höheren, künstlicheren Contrapunct componirt. Die Tausende von Madrigalen, die ein ganzes Jahrhundert hindurch und noch über diese Zeit hinaus im Druck erschienen sind, beweisen die ausserordentliche Theilnahme des Publicums, die kaum jemals befriedigte Nachfrage nach diesen Compositionen, die von Jedem, der sich überhaupt für Musik interessirte, gesucht wurden. C. F. Becker in seiner Schrift: „die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts" giebt S. 191 bis 216 eine Uebersicht der in dieser Zeit gedruckten Werke dieser Gattung, welche eine Anschauung des ausserordentlichen Reichthums und der grossen Fruchtbarkeit der Tonsetzer gewähren kann. Einer der bedeutendsten Meister in dieser Gattung war Luca Marenzio, Sänger der päpstlichen Kapelle, gest. im Jahre 1599. Die Erfindungen dieses Componisten sind für die damalige Zeit mannichfaltig, singbar, treffend im Ausdrucke. Wäre zu seiner Zeit die Melodie eben so gekannt und gesucht gewesen, als es die überwiegend harmonischen Madrigale waren, er würde jedenfalls ein Muster auch in der Melodie für seine Zeit geworden sein. Man nannte ihn dieser Eigenschaften wegen „den überaus süssen Schwan Italiens (il piu dolce cigno dell'Italia)"

Dies sind die Zustände der italienischen Musik im 16ten Jahrhundert. Die harmonische Kunst hatte in den weitesten Kreisen Eingang gewonnen, das Gebäude der Kirchenmusik insbesondere stand fest gegründet. Kaum aber, dass alle diese Bestrebungen zum Abschluss und zur Vollendung gelangt waren, bereitete sich auch schon ein mächtiger Umschwung vor. Ein frischer Frühlingshauch, ein Hauch des freien, sich allen Fesseln der Autorität entwindenden Geistes durchzog die Welt. Den Menschen ging in der Schönheit, in der Hingabe an die Welt und die sinnliche Erscheinung, welche dem früheren religiösen Geiste als sündhaft erschienen war, nach langen Jahr-

hunderten wieder das Bewusstsein ihrer eingebornen Herrlichkeit auf. Die Blicke, die bis dahin nur auf den Himmel gerichtet waren, wendeten sich dem Irdischen zu und gewahrten mit Erstaunen dessen Herrlichkeit. Die grossen Maler Italiens hatten früher schon als die Musiker diese Umgestaltung vollbracht, und die Malerei von den kirchlichen Fesseln befreit. Schon im Jahre 1518 hatte, wie F. Kugler in seiner „Geschichte der Malerei" erzählt, Correggio — ich erwähne beispielsweise diesen charakteristischen Umstand — den Nonnen eines Klosters in Parma heidnische Gegenstände gemalt, Gegenstände, deren Beziehung zu einem Nonnenkloster allerdings nicht sehr einleuchtet, deren Wahl aber für jene Zeit bezeichnend genannt werden muss. An der Hauptwand des Saales stellte er Diana vor, welche auf einem von weissen Hündinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt. Diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts Anmuthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in diesen Kindern. Darunter sind 16 Lünetten, deren Grund, grau in grau gemalt, mit anderen mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen, Satyrn u. s. w. Die italienischen Nonnen lebten um diese Zeit in grösstmöglichster Freiheit, ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit. — Das Studium der Philosophie so wie der Naturwissenschaften trug gleichsehr bei, die Geister, obschon unter heftigem Widerstreben der Kirche — ich erinnere an Galilei und den herrlichen Giordano Bruno, der im Jahre 1600 als Ketzer in Rom verbrannt wurde — von der dogmatischen Gebundenheit der frühern Zeit zu befreien. Im Protestantismus war das Princip der Neuzeit aufgestellt worden und die Lebenskraft der katholischen Kirche begann zu schwinden. Die Beschäftigung mit der grie-

chischen Literatur endlich hatte die letzte Finsterniss aus den Köpfen entfernt, und für die Welt und ihre Lust die Augen geöffnet. Florenz namentlich war ein Mittelpunct für derartige Bestrebungen, und wir sehen daher auch wie die, der bezeichneten neuen Geistesrichtung entsprechende Kunstgattung, welche das Gebäude der grossen Kirchenmusik erschütterte, zum Wanken und endlich zum Sturze brachte, dort zuerst hervortrat.

Die Betrachtung ist jetzt bis zu dem Puncte geführt, wo jene grosse, durchgreifende Umgestaltung der Tonkunst in Europa erfolgte, welche eine bis dahin ungewohnte Welt aufschloss und die moderne Zeit unmittelbar einleitete; eine Umgestaltung, so gross und bedeutend, dass in der gesammten Geschichte der Musik damit nur allein das Entstehen der Instrumentalmusik in Deutschland, was kunstgeschichtliche Bedeutung betrifft, einigermassen verglichen werden: die Betrachtung ist bis zu dem Zeitabschnitt geführt, wo die Oper, diejenige Kunstgattung, aus welcher die gesammte neuere Musik hervorgegangen ist, geschaffen wurde. Wir stehen jetzt, indem wir diese Umbildung im Reiche der Tonkunst vor uns haben, an der Grenzscheide der alten und neuen Zeit.

Sie erinnern sich aus der ersten Vorlesung der Bemerkungen, welche ich über die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters machte: jener rohen Volksfeste, dann der etwas gebildeteren Darstellungen in den Mysterien, endlich der Liederspiele Adams de la Hale. Ich will jetzt, bevor ich zur Hauptsache komme, Ihnen noch Einiges über die weiteren Vorgänge auf diesem Gebiet in den eben besprochenen Jahrhunderten mittheilen. Das Interesse für scenische Darstellungen dauerte fort; diese selbst wurden gebildeter, je mehr überhaupt Bildung Eingang gewann. Doch gehören alle diese Darstellungen nur im weitesten Sinne zu den Vorstufen der Oper, die eine viel spätere Erfindung ist. Die früheren Geschichtschreiber der Oper geben Nachricht von glänzenden Hoffesten in Italien, scenischen Darstellungen, bei denen auch gesungen wurde, und rechnen diese Unterhaltungen schon zu den Vorstufen der Oper.

So wurde im Jahre 1388 zur Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit der Prinzessin Isabella von Aragonien in Mailand ein dramatisches Spectakel veranstaltet, dem auch noch Fink in seiner Geschichte der Oper eine besondere Bedeutung beilegt. In der Mitte eines prächtigen mit einer herrlichen Gallerie umgebenen Saales, auf der eine grosse Menge verschiedener Instrumentalisten vertheilt war — wird erzählt — sah man eine grosse Tafel, die für das fürstliche Paar und die Gäste bestimmt war, aber ohne irgend eine Art von Zubereitung. Sobald der Herzog und die Herzogin erschienen, nahm das Fest seinen Anfang. Jason eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene umherschritten, das berühmte goldne Vliess mit sich führend, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückliessen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, welches ihre Bewunderung der schönen Braut ausdrückte, Hierauf erschien Mercur und erzählte, wie er dem Apollo, damaligen Hirten des Königs Admet in Thessalien, das schönste, fetteste Kalb von der ganzen Heerde weggestohlen habe, um es den Neuvermählten als Geschenk darzubringen. Nachdem er dasselbe auf der Tafel niedergelegt hatte, trat Diana auf, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche unter dem Klange von Waldinstrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub geschmückten Tragbahre einen sehr schönen Hirsch trugen. So ging die Sache mit Unterbrechungen in verschiedenen Abtheilungen eine lange Zeit hindurch fort. Kiesewetter hat gezeigt, dass das Ganze weiter nichts war als eine Maskerade, um die Gerichte auf die Tafel zu bringen, ein dramatischer Versuch, wo der Speisezettel den Inhalt bildete. Bemerkenswerther scheint, was über einen Vorgang in Rom berichtet wird. Hier hatte der Cardinal Raphael Riario ein Mysterium, die „Bekehrung des heiligen Paulus“ gedichtet. Baulustig, liess er nach seiner Angabe zu Rom ein bewegliches, ziemlich glänzendes Theater errichten, wo das Stück wirklich zum grossen Ergötzen der Menge in Gegenwart des Papstes Innocenz VIII. in der Zeit zwischen 1484—1492 (der Regierungszeit dieses Papstes) aufgeführt wurde. Der Autor der Mu-

sik soll ein gewisser Francesco Beverini gewesen sein. Ueber die nähere Beschaffenheit derselben aber ist nichts bekannt, und es lässt sich demnach der dadurch etwa bewirkte Fortschritt nicht näher bezeichnen. Solche Aufführungen indess, wenn auch noch für die Kunst ohne Bedeutung, hatten doch das Resultat, dass scenische Darstellungen mit Musik immer beliebter wurden. Die Neigung dafür nahm in nächster Zeit im Laufe des 15ten und 16ten Jahrhunderts in Italien immer mehr zu, namentlich wetteiferten die Fürsten in Oberitalien derartige Aufführungen an ihren Höfen zu veranstalten. Nicht mehr allein Augenlust suchte man zu befriedigen, auch der Musik wurde mehr und mehr gedacht. Besonders bei festlichen Gelegenheiten waren solche Aufführungen bald unentbehrlich, und dann auch meist mit Musik und Gesang verbunden. Vor Allen zeichnete sich in Kunstliebe und Pracht der gelehrte Hof der Mediceer aus. Florenz war während der Regierungsperiode dieser Fürsten das Athen Italiens, und Florenz wurde auch der Ort, wo die Oper ihre Entstehung fand. — Die contrapunctische Kunst hatte, wie bemerkt, in den Kreisen der höhern Stände bereits Geltung gewonnen, und der frühere einfache, einstimmige Gesang war, wie es schien, für immer verloren gegangen. Der musikalische Theil jener scenischen Darstellungen bestand daher jetzt aus Chören im Style des Madrigals, der Dialog der Fabel wurde nur gesprochen. Die Gesänge, die Chöre erschienen oft nur in sogenannten Intermezzi, welche selbst in besonderen, von dem Drama oder der Comödie geschiedenen Fabeln bestanden, und zwischen den Acten aufgeführt wurden; oft auch wurde die Musik oder irgend ein Madrigal zwischen den Acten nur als zur Erholung von der anstrengenden Aufmerksamkeit auf die Fabel dienend betrachtet. Das Hauptdrama selbst bestand nur aus dem Dialog, Chöre waren beigefügt je nach der Forderung des Gedichts, vorzüglich am Schluss der Acte. Von dieser Beschaffenheit sind alle grösseren Dramen, auch noch im 16ten Jahrhundert gewesen, ein Stück, z. B. was Alfonso della Viola, einer der vorzüglichsten Zöglinge aus Willaerts Schule im Jahre 1560 für den Hof von Ferrara in Mu-

sik gesetzt hatte, ein Stück, welches 1564 zu Bologna in dem Palaste des vornehmen Hauses Bentivoglio aufgeführt wurde: l'incostanza della fortuna, eine Tragödie Orfeo, welche die Republick Venedig zur Unterhaltung Heinrich III. von Frankreich im Jahre 1574 hatte aufführen lassen, und mehrere andere. Es war dies Alles auch noch nicht entfernt die wirkliche Oper; man hatte sich derselben aber dadurch jedenfalls um einen Schritt genähert. Es ist von Wichtigkeit genauer zu betrachten, wie jene Stücke, besonders zu Florenz, in ihrem Detail beschaffen gewesen sind, indem nur durch Vergleichung desjenigen, was im 16ten Jahrhundert üblich gewesen, mit dem was in den letzten Jahren desselben und zu Anfang des nachfolgenden Jahrhunderts entstand, sich das wahrhaft Neue, das Wesentliche des grossen Umschwungs auf dem Gebiet der Musik, die Zeit der Erfindung der Oper ermitteln lässt. In einem Stücke, welches in der Mitte des 16ten Jahrhunderts in Florenz aufgeführt wurde, zeigt sich in einer vom hohen Himmel herabschwebenden Wolke Venus, dass Gespann der weissen Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, in ihrem Gefolge die drei Grazien und die Jahreszeiten. Indem sich die Wolke senkt, erblickt man in dem offenen Himmelsraum, Jupiter, Juno, Mars und die übrigen Götter. Von ihnen geht, wie berichtet wird, eine „wundersüsse Harmonie aus, welche mehr Göttern als Menschen anzugehören scheint" und es verbreitet sich zugleich „ein kostbarer Duft, der den ganzen Saal erfüllt". Von der andern Seite der Bühne erscheint, als auf Erden wallend, Amor, in seinem Gefolge die Hoffnung, die Furcht, die Fröhlichkeit und der Schmerz. Es beginnt ein Tanz, und zugleich erklingt ein Gesang zwischen Venus und Amor. Man sollte erwarten, dass diese Strophen von Venus und Amor, wenn nicht als Duett, so doch lied- oder arienmässig wären gesungen worden. Dies war aber keineswegs der Fall. In der Beschreibung dieses Stücks wird ausdrücklich erzählt; dass die Strophen der Venus achtstimmig, die Amors fünfstimmig gewesen, dass dieselben auf der Bühne durch Stimmen gesungen und hinter der Scene mit Instrumenten begleitet worden wären. Noch an keinem Orte

und bei keiner Gelegenheit zeigt sich eine Spur von einstimmigem Gesang. Bei einem Feste aber, welches bei Gelegenheit einer Vermählungsfeier in Florenz im Jahre 1539 Statt fand, war Jemand auf den Einfall gekommen, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person allein singen, und die übrigen Stimmen von Instrumenten ausführen zu lassen. Der Sänger sang in der Rolle des Silen die Oberstimme und begleitete sich selbst mit einem Violone (Viola grösserer Gattung), während die andern beiden Stimmen auf Blasinstrumenten ausgeführt wurden. Der Text enthält das Lob des goldnen Zeitalters, dessen Wiederkehr der Sänger dem neuvermählten fürstlichen Paare wünscht, obschon der traurige Singsang, wie Kiesewetter sagt, die Hoffnung hierauf nicht sehr entschieden auszudrücken scheint. So bedeutungslos an sich, muss indess dieser seltsame Versuch doch als erster, unreifster Anfang, als erster, wenn auch geringfügiger Anstoss, als die Basis betrachtet werden, auf welcher sich gegen Ende des Jahrhunderts ein ausgeführterer, einstimmiger Gesang erhob. Es zeigt sich hier wieder das erste Wagniss eines solchen. Das Verfahren, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person singen und die übrigen Stimmen durch Instrumente ausführen zu lassen, fand bald Nachahmung, und es sind aus jener Zeit mehrere derartige Compositionen vorhanden. Zugleich begann hieraus die höhere Gesangskunst sich zu entwickeln; man versuchte jene langgehaltenen Noten der Oberstimme eines Madrigals mit allerlei Coloraturen zu verbrämen, man suchte mehr Bewegung und Mannichfaltigkeit in den Gang der Stimme zu bringen, und der erste Schritt zur Ausbildung des Einzelgesangs war damit gethan. Ich sage: der erste Schritt, denn wunderbar ist es, wie jene Sänger, zum Theil selbst Tonsetzer, nicht gleich darauf verfielen, eigentliche Cantilenen, Melodien zu erfinden und zu diesen eine passende Begleitung zu ersinnen, sondern sich fortwährend damit abquälten, die bedeutungslose Oberstimme eines Madrigals durch Figuren bis zur Unkenntlichkeit zu verzieren. Längere Zeit indess noch verging, bevor aus diesem bald sehr figurenreich werdenden Bravourgesang die eigentliche Cantilene wieder her-

vorging. So ist es zu erklären, wenn berichtet wird, dass der berühmte Sänger Caccini bei der Vermählung des Grossherzogs Franz mit Bianca Capello im Jahre 1579 die Rolle der Nacht in einem Intermezzo mit Begleitung von Violen gesungen habe. Wir finden denselben Gebrauch bei Festen, welche ebenfalls zu Florenz im Jahre 1589 gefeiert wurden. Die Höfe Oberitaliens hatten schon jetzt mehrere eigentliche Kunstsänger in ihren Diensten. Der genannte Caccini, ein gewisser Jacopo Peri und eine Sängerin Vittoria Archilei werden als die berühmtesten unter denen zu Florenz genannt. Castraten waren damals weder in den Kapellen noch an den Höfen eingeführt, wie es scheint, zur Zeit eine noch ganz unbekannte Sache.

Es konnte nicht fehlen, dass man jetzt bei dieser neuen Wendung der Dinge, und bei so viel gegebenen Mitteln, endlich doch darauf verfallen musste, Cantilenen eines bestimmten Ausdrucks, also Sologesang im eigentlichen Sinne, zu erfinden. Von den Sängern am Hofe zu Florenz, bemerkt Kiesewetter, war zur Verwirklichung der Idee eines selbstständigen, auf den Ausdruck bestimmter Empfindungen und Zustände abzweckenden Gesanges keiner so berufen, als Giulio Caccini, auch von seiner Geburtsstadt Giulio Romano genannt. Wenn zwar kein grosser Meister in der Kunst des Contrapuncts, hatte er doch darin einige Studien gemacht, und war nicht nur ein guter Sänger im Geschmack der Zeit, sondern auch, und vorzüglich als Gesangslehrer, ausgezeichnet. Seine Gesänge gab er in einer Sammlung unter dem bedeutsamen Titel: le nuove musiche, im Jahre 1601 heraus. Er bezeichnet sich in der Vorrede selbst als den ersten, der solche Gesänge erdacht, und erzählt, dass er vor mehreren Jahren verschiedene derselben bei einem Besuche in seiner Vaterstadt vor Liebhabern und Kennern mit ungemeinem Beifall habe hören lassen; diese Herren hätten ihm versichert, dass sie bis dahin noch nie einen ähnlichen Gesang gehört, da man sonst nur die Oberstimme eines Madrigals gesungen habe, wobei an den Ausdruck irgend einer Empfindung nicht zu denken gewesen sei. In der erwähnten Schrift hat Caccini seine

neuen Arien mit allen Singmanieren zuerst veröffentlicht. Es geht daraus hervor, dass der Kunstgesang, was Kehlfertigkeit betrifft, schon einen hohen Grad von Ausbildung erreicht hatte.

In Florenz lebte damals, unter Vielen, ein äusserst thätiger Beschützer und Liebhaber der Künste und Wissenschaften, Giovanni Bardi, Graf von Vernio. Als Mitglied gelehrter Gesellschaften, angeregt von dem Beispiele des Hofes und aus eigener Neigung, besprach sich derselbe am liebsten über Bildungsgegenstände, und sein Haus wurde bald der Mittel- und Sammelpunct für Alle, welche von einem höheren Interesse beseelt waren. G. B. Doni, ein geschätzter Schriftsteller über griechische Musik, Secretär am Cardinalscollegium in Rom, geb. zu Florenz 1616, gest. 1669, hat eine Abhandlung über jene wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, welche damals in Florenz so viel Anklang fanden, geschrieben, die zugleich mit einigen Vorreden der Tonsetzer als Hauptquelle für die Kenntniss dieser Vorgänge zu betrachten ist. Hieraus will ich ein Bruchstück mittheilen. Der Verfasser erzählt: „Dieser vortreffliche Cavalier Bardi Graf von Vernio war ganz besonders dem Studium des Alterthums und dem der Theorie und Praxis der Musik ergeben, die er mehrere Jahre hindurch so emsig studirt hatte, dass er für seine Zeit ein guter und correcter Tonsetzer geworden war. Sein Haus war der beständige Versammlungsort aller Personen von Talent und eine Art blühender Academie, wo die jüngeren Leute vom Adel sich oft versammelten, um ihre Musestunden in löblichen Uebungen und gelehrten Gesprächen zu verbringen, vorzüglich über Gegenstände der Musik, indem es der Wunsch der ganzen Gesellschaft war, jene Kunst, von welcher die Alten solche Wunder erzählen, wieder zu entdecken, so wie dies mit manchen anderen, durch die Einfälle der Barbaren verloren gegangenen Kenntnissen bereits der Fall war. Im Laufe dieser Erörterungen war man allgemein darüber einig, dass die neuere Musik an Anmuth und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei, und dass, um ihren Mängeln abzuhelfen, irgend eine andere Art von Cantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Tex-

tesworte nicht unverständlich gemacht, noch der Vers zerstört würde. Vincenzo Galilei" — es ist dies der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei — „war zu jener Zeit unter den Tonkünstlern und Kunstkennern in einigem Ansehen, und verfolgte, hierdurch geschmeichelt, seine musikalischen Studien mit solchem Eifer, dass er bald zu der Reife der Einsicht gediehen war, ein Werk über die Missbräuche der neueren Musik liefern zu können. Angeeifert durch den Beifall, den dieses Buch fand, versuchte Galilei neue Dinge, und war unter dem Beistande des Grafen Bardi der erste, welcher Melodien für eine Stimme setzte, indem er jene pathetische Scene des Ugolino nach der Dichtung von Dante in Musik brachte, und selbst sehr lieblich mit Begleitung einer Viola vortrug. Dieser Versuch gefiel im Allgemeinen überaus wohl, obgleich es Leute gab, welche das Wagstück belachten. Nichtsdestoweniger setzte er ferner in demselben Style einige Fragmente der Klagelieder des Jeremias, welche vor einer frommen Versammlung aufgeführt wurden. Um eben diese Zeit war auch Giulio Caccini, ein feiner und gebildeter Sänger aus Rom, dort anwesend, und pflegte den Zusammenkünften im Hause des Grafen Vernio beizuwohnen. Eingenommen von einer leidenschaftlichen Neigung für jene neue Gattung, studirte er dieselbe mit grossem Fleisse, indem er eigene Compositionen mit Begleitung eines einzelnen Instruments sang, welches gewöhnlich die Theorbe oder grosse Laute war, die von dem zufällig eben auch zu Florenz anwesenden Bardilla gespielt wurde. Caccini also setzte, den Galilei nachahmend, wie wohl in einem schöneren und gefälligeren Style, viele Canzonetten und Sonette, welche von den vortrefflichsten Dichtern herrührten, und nicht von solchen elenden Reimschmieden, deren man sonst wohl sich bedient hatte, und welche auch noch jetzt nicht selten die Lieblinge unserer Musiker sind. Man kann von ihm sagen, dass er der Erste gewesen ist, welcher diesen Fehler eingesehen hat, und zur Erkenntniss darüber gekommen ist, dass die Kunst des Contrapuncts allein noch nicht die Erziehung des Componisten vollendet, wie man sich insgemein einbildet. Caccini gestand in

der Folge selbst, dass die in dem Hause Vernio's gepflogenen Unterredungen ihm von grösseren Nutzen gewesen wären, als dreissig Jahre der Uebung und des Studiums seiner Kunst. Man muss gestehen, dass wir Caccini zum grössten Theil die neue und anmuthvolle Singart verdanken, welche sich eben damals über ganz Italien ausbreitete, indem er eine grosse Zahl von Arien componirte, deren Vortragsweise er unzähligen Schülern beibrachte, unter diesen auch seiner Tochter, welche eine berühmte Sängerin wurde, und noch jetzt mit diesem Talente glänzt. Im Recitativen-Styl hatte Caccini einen furchtbaren Nebenbuhler an Jacopo Peri, einem Florentiner, welcher nicht nur ein guter Componist, sondern auch ein berühmter Sänger, zudem in der Ausübung der Tasteninstrumente besonders geschickt war; derselbe verlegte sich mit grossem Fleiss und Enthusiasmus auf jene neue Singart, worin er bewunderungswürdigen Fortgang machte und allgemeinen Beifall hatte." Dies sind die Worte Doni's; sie enthalten das Wichtigste über die ersten Anfänge des neuen Styls, über die nächsten Schritte zur Oper. Es geht aus denselben hervor, welches der Grund und Boden war, aus dem das Neue hervorging; sie zeigen die Motive, welche zu der Auffindung desselben Veranlassung gaben.

Gelehrte, geistreiche Literaten, musikalische Dilettanten, Sänger, Dichter waren es, von denen die Erfindung ausging. Die eigentlichen Musiker waren, wie so oft, zu sehr befangen in dem was galt, in der hergebrachten Weise, als dass sie auf etwas so ganz Abweichendes hätten eingehen können. Die Erfinder der Oper liessen die eigentlichen Musiker ganz aus dem Spiele. Die grosse Einseitigkeit der bis dahin vorhandenen Musik war ihnen deutlich zum Bewusstsein gekommen, der sich ausbildende Einzelgesang hatte entschieden auf die Möglichkeit noch ganz anderer Musik hingedeutet. Die immer beliebter werdenden, mit Musik verbundenen scenischen Darstellungen lenkten den Blick auf die Bühne. Das Studium der griechischen Literatur endlich erinnerte an die problematische Beschaffenheit der griechischen Musik, veranlasste zu Untersuchungen über die Art, wie im griechischen Drama Musik und Poesie verbunden

gewesen sein möge. Jetzt kam es darauf an, eine Musikart ausfindig zu machen, in welcher ganze, zusammenhängende, poetisch wohlgeordnete Schauspiele auch musikalisch zusammenhängend behandelt, und bei der theatralischen Darstellung auf solche Weise gesungen werden könnten; es kam darauf an, das Schauspiel völlig in eine musikalische Region zu versetzen, in eine höhere, ideale Welt zu erheben, in eine Welt, worin die auftretenden Personen für das was sie zu sagen hätten, keine andere Sprache besässen, als die des Gesanges. Die Griechen, war die Ansicht jener Männer, haben eine solche Musik besessen, aber leider ist sie völlig untergegangen, und die Nachrichten, welche wir besitzen reichen nicht aus, um uns eine klare Anschauung zu gewähren. Diese Musik muss neu geschaffen werden. Jetzt galt es auch den Dialog musikalisch zu behandeln, es handelte sich um Erfindung des Recitativs, um das Ganze zum Abschluss zu bringen, um alle Mittel, das Schauspiel in Musik umzusetzen, in den Händen zu haben, und diese Erfindung ging um's Jahr 1600 von jener blühenden Academie aus; dies was der langgeahnte Styl, den die gelehrten Kunstliebhaber beabsichtigten, nach ihrer Ansicht eine Erneuerung der musikalischen Recitation in den Tragödien der alten Griechen. Dies war im eigentlichen Sinne eine in der modernen Musik noch nicht dagewesene Erfindung, wenn schon die ersten Versuche nur noch sehr unvollkommen gelungen waren, dies ist das grosse Verdienst, welches sich jene Dilettanten erworben haben. Wie grosses Gewicht man auf diese Neuerung legte, wie mächtig der Einfluss der Griechen war, wie sehr man sich bemühte diesem Ideal treu zu bleiben, erhellt namentlich aus dem Umstand, dass in den ersten opernmässigen Werken arioser Gesang, eigentliche Cantilene nur noch äusserst selten vorkam, ja fast ganz ausgeschlossen war, dass jene Compositionen fast nur noch aus Recitativen und Chören bestanden.

Als der Graf von Vernio von seinem Gönner Clemens VIII. als Maestro di camera nach Rom berufen wurde, übernahm ein gewisser Jacopo Corsi die Academie, und setzte in seinem Hause die

Versammlungen und Besprechungen im Sinne des Gründers fort. Der aus Frankreich zurückgekehrte Dichter Ottavio Rinuccini, ein Freund Corsi's, trat der Gesellschaft bei. An nichts fehlte es nach so vielfachen Bemühungen und Versuchen, um alles bisher Erfundene zusammenzufassen, um die Oper in das Leben einzuführen, als an einem passenden Gedicht. Rinuccini war so gefällig, ein Hirtengedicht Dafne in den 90er Jahren des 16ten Jahrhunderts, nach der gewöhnlichen Annahme 1594 oder 95 zu liefern, dessen Composition Peri übernahm. Das Werk kam in dem Hause Corsi's zur Aufführung und erregte allgemeines Aufsehen. Auch nach Deutschland — um dies sogleich hier zu bemerken — gelangte der Text desselben; der damals berühmte Dichter Martin Opitz von Boberfeld übersetzte ihn, und der sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz lieferte die Musik. Hatte indess die Dafne Aufsehn erregt, so konnte sich der Erfolg derselben doch nicht messen mit dem Enthusiasmus, welchen ein anderes Werk von Rinuccini hervorrief, die Oper Euridice, die erste eigentliche grössere Oper, durch die für ganz Europa die Bahn gebrochen wurde. Sie wurde von Peri in Musik gesetzt, bei der Aufführung aber waren mehrere Stücke von Caccini's Composition eingelegt. Später ergänzte Peri sein Werk, und auch Caccini schrieb dann die ganze Oper für sich allein. Beide Bearbeitungen sind im Druck erschienen. Veranlassung zu der Aufführung gab eine bedeutende Feierlichkeit am florentinischen Hofe, die Vermählung Heinrich IV. von Frankreich mit Maria von Medici im Jahre 1600. Es war natürlich, dass man ein solches Fest durch die möglichste Pracht zn verherrlichen suchte, natürlich, dass die zahlreichen Gäste den Ruhm des Geschauten und Gehörten bald in allen Ländern verbreiteten. Die Bahn war jetzt gebrochen, die Oper in das Leben eingeführt, und es zeigt sich von nun an ein stetiger Fortgang. Bald folgten andere italienische Städte dem von Florenz gegebenen Beispiel, und brachten dieses und ähnliche Stücke zur Aufführung. In der Euridice zeigt sich nun zuerst eine vollständigere, schon etwas gelungenere Anwendung der neu gewonnenen Kunstmittel. Die gewöhnliche

Recitation ist ganz verdrängt, der Dialog von Anfang bis zu Ende recitativisch behandelt, kleinere, bewegtere Chöre finden sich dazwischen. Das ist aber auch das Hauptsächlichste, was darüber zu sagen ist. Diese langgedehnten Recitative ohne melodische Schönheiten mit ärmlicher harmonischer Begleitung sind für uns langweilig. Das Interesse der Neuheit und die äussere scenische Pracht nur konnte damals der Sache so grosse Erfolge verschaffen. Die Composition war lange Zeit hindurch nicht vorhanden; Kiesewetter hat sie wieder aufgefunden und einige Bruchstücke mitgetheilt.

Ich habe diese Vorgänge etwas ausführlicher behandelt. Wie in der letzten Vorlesung hatte ich hier einen der wichtigsten Abschnitte der Geschichte der Musik Ihnen darzustellen. Die Erfindung der Oper ist, wie schon bemerkt, der folgenreichste Wendepunct in dem gesammten Verlauf der Begebenheiten. Ich habe indess bis jetzt nur der Bestrebungen der Florentiner gedacht, um die Darstellung nicht zu unterbrechen, gleichzeitige verwandte Leistungen an andern Orten nicht namhaft gemacht. Diese will ich jetzt noch in Kürze erwähnen. Gleichzeitig mit den Florentinern, ja ihnen noch zuvorkommend, hatte ein gewisser Emilio del Cavaliere, ein Römer, bis zum Jahre 1596 aber Intendant der grossherzoglichen Hofmusik zu Florenz, und demnach mit den Bestrebungen der dasigen Kunstfreunde vertraut, einige Schäferspiele, gleichfalls in der neuen Weise, gleichfalls in der Absicht, die Musik der alten Griechen wieder aufleben zu machen, componirt, die der Ansicht der gelehrten Hellenisten schon ziemlich nahe gekommen sein mussten, da dieselben sogar dem Jacopo Peri als nachahmungswürdig bei der Composition der Dafne empfohlen werden konnten. Gleichzeitig mit der Euridice hatte Cavaliere im Februar des Jahres 1600 ein grösseres Werk, ein moralisch-allegorisches Drama: dell'anima e dell'corpo, in Rom, in der Kirche della Valicella, und zwar in der Betstube, welche den Namen Oratorio führt, auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen, durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, zur Aufführung gebracht, und damit für das spätere Orato-

rium den ersten Anstoss gegeben. Der englische Geschichtschreiber Burney hat eine Beschreibung des wunderlichen Stücks gegeben: als Einleitung soll ein Madrigal gesungen werden, mit verdoppelten Stimmen und mit Instrumenten verstärkt, welche die Singstimmen mit spielen. Wenn der Vorhang aufgezogen ist, erscheinen zwei Jünglinge, welche den Prolog recitiren. Sobald diese abgetreten sind erscheint, als handelnder Charakter, die Zeit; ihr wird der Ton von den Instrumenten hinter der Scene angegeben. Dann erscheint das Vergnügen und seine Gefährten, welche Instrumente in der Hand haben, um ihren Gesang zu begleiten. Der Körper, welcher nun auftritt, mag bei Ausstossung besonders characteristischer Worte etwas von seinem Kleiderputz oder Schmuck von sich werfen, die goldene Halskette, die Feder von dem Hut. Die Welt und das menschliche Leben sollen insbesondere bunt und reich gekleidet sein, wenn sie aber nachher von ihren Hüllen entblösst sind sollen sie armselig und elend erscheinen, endlich gar wie todte Gerippe. — Ich glaube diese Notizen reichen aus, um Ihnen eine Anschauung von dem unerquicklichen Charakter des Ganzen zu geben. Was die Musik betrifft, so ist das Wichtigste, dass die neuen Kunstmittel darin zur Anwendung gekommen sind. — Gleichzeitig waren diese Werke entstanden und es ergiebt sich hieraus, wie die Ehre der Erfindung des neuen Styls den vorhin genannten Männern nicht allein beigelegt werden kann. Der neue Musikstyl war eine von der Zeit, von den innern Entwicklungsgesetzen der Kunst geforderte Aufgabe und wir sehen daher, wie Versuche zur Lösung derselben von Mehreren zugleich unternommen wurden.

Hiermit sind nun diese grossen, für die Folgezeit so ausserordentlich wichtigen Erfindungen ins Leben getreten, anfangs hinsichtlich ihres künstlerischen Werthes nichtssagend; in ihren Folgen von unermesslicher Bedeutung. Das lyrische Element gelangt jetzt zur Herrschaft, im Gegensatz zu dem epischen der Vorzeit; sich auszusprechen, seine Besonderheit, seine besonderen Gemüthszustände, wird jetzt die Hauptaufgabe. Das freie Ergehen des Subjects, das Vereinzelte der Situation

und der Gegenstände, die Art und Weise wie das Individuum in seiner subjectiven Freude, in seinem subjectiven Schmerz sich äussert, kommt jetzt zur Herrschaft, und somit ist das Eingangsthor für die spätern Jahrhunderte eröffnet.

Man hat zum Theil die Bemühungen jener Männer, die Musik des griechischen Trauerspiels wieder aufleben zu machen, als eine seltsame Liebhaberei, als eine Grille, beinahe als eine Thorheit betrachtet, welche nur zufällig und ganz beiläufig jenes grosse Resultat, die Erfindung der Oper zur Folge hatte; man hat damit die allem Christlichen tiefeingeborne Sehnsucht nach Griechenland, die ihm innewohnende Ahnung, dass es dort seine Ergänzung zu suchen hat, man hat den Genieblitz des Jahres 1600 auf musikalischem Gebiet völlig verkannt. G. W. Fink in seiner „Geschichte der Oper" ist es insbesondere, der von dieser trivialen Anschauung nicht loszukommen vermag, und somit, wie überhaupt in seiner Schrift, auch hier die wichtigsten Gesichtspuncte, die Erfassung des Princips, sich entgehen lässt. Ein dunkler Instinct, eine Ahnung, dass der christlichen, bis dahin vorzugsweise auf die Kirche beschränkten Musik etwas fehle, was nur in Griechenland zu erlangen sei, trieb und leitete jene Männer, welche die Oper erfanden. Derselbe Geist, welcher alle Erscheinungen des modernen Lebens gestaltete, hat auch auf gleiche Weise in der Tonkunst weiter bildend und schaffend gewirkt, und hier durch diese Wendung jenen Gebilden entsprechende Gestalten hervorgerufen. So wie das Alterthum einseitig seine Befriedigung vorzugsweise in der Sinnenwelt fand, so huldigte umgekehrt das Christenthum einem einseitigen Spiritualismus, einer Verflüchtigung des Sinnlichen, und nur erst die Durchdringung beider Seiten zu einem höheren Ganzen hat ein vollkommen Befriedigendes, hat die höchsten Schöpfungen hervorgerufen. Das Prinzip der neuern Zeit ist die Ineinsbildung der griechischen und der früheren christlichen Weltanschauung. Diese Durchdringung beider Seiten ist es, welche in Raphael's Werken bezaubert, diese Durchdringung war es, welche Göthe nach seiner italienischen Reise auf den Höhepunct seines Schaffens führte, und eine völlige Umwand-

lung seines Wesens bewirkte, so dass es ihm schien, als habe er erst mit dieser Epoche zu leben begonnen. Die politische und sociale Umgestaltung der Gegenwart ist ebenfalls zum Theil in diesem Sinne aufzufassen. Auch das moderne Leben strebt noch fortwährend dahin, sich durch Elemente des griechischen zu ergänzen, und wir werden bevor diese Aufgabe nicht erreicht ist, zu einem befriedigenden Abschluss nicht gelangen. Griechenland nun hat genau denselben Einfluss, welchen es auf die allgemeine geistige Gestaltung des Abendlandes erlangt hat, auf unsere Musik geäussert; auch unsere Tonkunst ist erst durch griechische Einflüsse, durch die Bemühungen jener Männer, sich das Wesen der antiken Musik deutlich zu machen, zu höherer Reife gelangt. Wie in der Malerei durch die Einwirkung der griechischen Skulptur jene frühere Magerkeit der Gestalten, jene spiritualistische Verflüchtigung des Leiblichen beseitigt wurde, so dass Raphael und die späteren Maler Madonnen und Büsserinnen in blühender Körperfülle malen konnten, und diese tief geistigen Charaktere zugleich durch sinnliche Anmuth entzücken, wie in der deutschen Poesie, wie bei Göthe erst durch das Studium Griechenlands jene Formlosigkeit und verschwimmende Sentimentalität in Götz und Werther, das Wilde und Regellose, was die Männer der Sturm- und Drang-Periode zeigen, überwunden wurde, und Vollendung der äussern Erscheinung, Pracht des Ausdrucks und Geschlossenheit der Form an die Stelle trat, so hat auch die Musik erst durch die Ausbildung der weltlichen Formen, durch Erfindung des Recitativs und der Arie, die jenen griechischen Studien wenigstens mittelbar ihre Entstehung danken, ihre Vollendung erlangt. Die Musik der päpstlichen Kapelle im 16ten Jahrhundert entspricht jenen vorraphaelischen Werken der Malerei, welche das Leibliche noch nicht völlig zu seinem Recht kommen lassen, der durch Erfindung der Oper hervorgerufene Kunststyl zeigt die blühende Körperfülle Raphael'scher Gestalten. — Man hat das anfangs einseitige Auftreten der grossen weltgeschichtlichen Principien, ihre spätere Verknüpfung, ihre organische Einigung in anderen Gebieten der Wissenschaft und Kunst erkannt. Die Tonkunst allein erschien bisher im-

mer als etwas Abgesondertes, welches, in seiner Entwicklung auf sich beschränkt, nirgends hin passte, und keinen Theil an der allgemeinen Bewegung zu haben schien. Ich habe angedeutet, wie das Princip, welches allen Gestalten abendländischer Kunst zum Grunde liegt, auch in der Tonkunst sich wirksam erwiesen hat, und damit den Hauptwendepunct der Geschichte der Musik hineingehoben in das Reich des allgemeinen Geisteslebens. Es kam in jener Epoche darauf an, das rein Menschliche in seiner Berechtigung geltend zu machen, dem überwiegend Geistigen der Kirchenmusik eine schöne Sinnlichkeit gegenüberzustellen, diese im Alterthum zur Erscheinung gekommene Seite für die Tonkunst zu erwerben, und es geschah dies durch die Erfindung der Oper, und Alles das, was an diese sich knüpft. Der bis dahin überwiegend geistigen Tonkunst die sinnliche Seite hinzugefügt zu haben, ist hauptsächlich die Bedeutung des ersten Auftretens der Oper in Italien. — Hierdurch gelangte zugleich der fortwährende Kampf des Griechischen und des Christlichen — ich machte schon in der ersten Vorlesung auf diesen Umstand und zwar mit der Bemerkung aufmerksam, dass derselbe später noch eine entsprechende Würdigung finden werde — zu einem befriedigenden Abschlusse. Die Autorität Griechenlands und die Berechtigung, welche seinem Wesen innewohnt, kam zur Geltung, wenn auch nicht auf dem verkehrten Wege der Wiedereinführung seines Tonsystems, den die Musiker der ältesten Zeit zu betreten strebten. Früher hatte Griechenland das Emporkeimen der christlichen Musik nur gehemmt, jetzt war der Zeitpunct gekommen, wo nicht mehr eine Seite auf Kosten der andern sich geltend machen konnte, sondern beide, gleichberechtigt, in inniger Durchdringung eine neue Epoche begründeten.

Fünfte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Geistreiche Kunstfreunde, Alterthumsforscher, Dilettanten, Sänger waren die Erfinder der Oper; die Musiker von Fach besassen in Folge ihrer gesammten Bildung und Richtung noch keine Empfänglichkeit für die neuen Bestrebungen, welche, so grosses Interesse sie bei der Mehrzahl erweckten, von jenen belacht wurden. Noch immer bestand die schon erwähnte Trennung von Kirchenmusik und weltlichem Gesang, die Kluft zwischen Harmonie und Melodie. Dies hatte einen grossen Uebelstand zur Folge. Die Dilettanten, weniger eingeengt durch die Vorurtheile der Schule, vermochten zwar mit grösserer Leichtigkeit eine neue Idee zu fassen, aber es fehlten ihnen die höheren, künstlerischen Erfordernisse, es fehlte ihnen die Gewandheit in der Handhabung der künstlerischen Mittel, die nachhaltige Kraft, der Reichthum der Erfindung, um grössere Schöpfungen wagen zu können, und wir sehen daher in der nächsten Zeit nach Erfindung der Oper verhältnissmässig nur geringe Fortschritte. Jene Erfinder waren wohl fähig gewesen, den ersten Anstoss zu geben, nicht aber ihre Schöpfung zu höherer Vollendung und Gediegenheit fortzuführen; die Oper führte im Ganzen ein kümmerliches Dasein und wurde mehr nur durch äussere Pracht und Glanz getragen und gestützt. Erinnern Sie sich, dass die ersten Werke der neuen Gattung nur aus Recitativen und Chören bestanden, so erhellt schon hieraus die

Aermlichkeit ihrer Beschaffenheit. Wahrscheinlich um dem Vorbilde der antiken Tragödie ganz treu zu bleiben, war darin arioser Gesang, den man doch durch Caccini schon kannte, noch ganz ausgeschlossen. Auch die Einrichtung des Orchesters entsprach der gesammten musikalischen Beschaffenheit jener Werke. Unsere heutigen Instrumente waren zwar zum Theil schon erfunden und ausserdem mehrere, jetzt ausser Anwendung gekommene, noch vorhanden, aber man wusste davon noch keinen Gebrauch zu machen, und die Kunst die Instrumente zu spielen, stand auf der untersten Stufe der Ausbildung. Für das in der letzten Vorlesung genannte Oratorium Emilio del Cavaliere's wird statt einer Einleitung ein „Madrigal" empfohlen mit verdoppelten Stimmen und mit Instrumenten verstärkt; die Instrumente sollen hinter der Scene aufgestellt werden, und zwar: eine Lira doppia (eine grosse Art Viola, Viola da gamba) ein Clavicembalo, ein Chitarrone, zwei Flauti oder tibie all'antica. Zahlreicher waren die Instrumente, welche man in Florenz kannte und gebrauchte. Schon bei den Darstellungen im 16ten Jahrhundert werden genannt: Gravicimbalo, Organetti a varii registri, 3 traverse, 1 Violone, 4 Trombone, Storte (Krummhörner?) und 4 Cornetti (Zinken). Ein eigener Part war indess für sie nicht geschrieben. Aus etwas späterer Zeit werden aufgezählt: 2 Gravicembali, 4 Violoni, 1 Leuto mezzano, 1 Cornetto muto, 4 Tromboni, 2 Flauti diritti, 4 Traverse, 1 Leuto grosso, 1 Sotto Basso di Viola, 1 Sopran di Viola, 4 Leuti, 1 Viola d'arco, 1 Lirone, 1 Traverso Contralto, 1 Flauto grande Tenore, 1 Trombone Basso, 5 Storte, 1 Stortina, 2 Cornetti ordinarii, 1 Cornetto grosso, 1 Dolzaina, 1 Lira, 1 Ribechino, 2 Tamburi u. s. w. Die Instrumente hatten mehrere Tänze, Vor- und Nachspiele und Zwischensätze vorzutragen; die Compositionen aber waren von den mehrstimmigen Gesängen jener Zeit nicht verschieden, fast ganz so beschaffen wie die kleinen Chöre, welche in den Opern vorkommen. Bei diesen Chören wurden die Instrumente nur zur Verstärkung des Tones benutzt, so dass viele derselben vereint eine Stimme zu spielen hatten, im Einklange mit den Sängern, bei den Solo's war öf-

ter die Begleitung nicht einmal in Noten vorgeschrieben, sondern der eigenen Erfindung, dem Geschmack und gutem Gehör des Spielers überlassen. An eine kunstvollere Vertheilung der Instrumente wurde auch noch nicht im Entferntesten gedacht; im Gegentheil die Instrumentalmusik befand sich noch auf der untersten Stufe der Ausbildung, und es ist aus jener Zeit höchstens nur von grossem Unfug, der mit den Instrumenten getrieben wurde, zu berichten.

Bald nach Erfindung der Oper beeiferten sich nun zwar die grossen italienischen Städte, die Höfe, die Reichen, derselben eine Stätte zu bereiten und bei sich einzuführen, aber man begnügte sich mit Wiederholung der vorhandenen Werke, und neuen ähnlichen Schöpfungen wurde nicht der Beifall zu Theil der die früheren gehoben und getragen hatte. So wurde die Euridice des Peri schon im Jahre 1601 zu Bologna zur Aufführung gebracht, die Dafne desselben zu Parma 1604. Der nachher noch zu besprechende Claudio Monteverde betrat zunächst die dramatische Laufbahn; er schrieb für den Hof zu Mantua im Jahre 1607 die Tragödie Orfeo, im Jahre 1608 die Arianna und die Tanz-Oper: il Ballo delle ingrate. Der Bologneser Girolamo Giacobbi setzte im Jahre 1610 eine Oper Andromeda, und im Jahre 1616 in Gemeinschaft mit dem Römer Quagliati und dem Florentiner Marco da Gagliano die Euridice des Rinuccini, der letztere in demselben Jahre die Dafne desselben, sämmtlich für Bologna. Noch im Jahre 1640 aber wurde die Arianna des Monteverde in Venedig wieder auf die Bühne gebracht. Erst um die Mitte des Jahrhunderts, als das musikalische Drama, welches im Ganzen bis dahin doch nur eine seltenere Erscheinung bei besonders feierlichen Gelegenheiten auf Kosten der Höfe, Republiken und reicher Privatleute gehört worden war, die Lieblingsunterhaltung des grossen Publicums zu werden begann, durch dessen Beiträge die Kosten der Aufführung bestritten wurden, und als nun eigene Gebäude, grosse öffentliche Theater entstanden waren, erst da wurde mit zunehmender Thätigkeit im Fache der Oper gearbeitet, und von da an waren auch die Fortschritte, welche die

dramatische Musik machte, ausserordentlich schnell. Jetzt erst treffen wir auch den Namen „Oper“, der weit später, mehrere Jahrzehente nach Erfindung derselben aufgekommen ist, und sich, so viel man weiss, zuerst in einer 1681 erschienenen Schrift vorfindet. Nur wenige bedeutendere Tonsetzer betraten, wie Sie schon aus den oben gemachten Angaben entnehmen, die dramatische Laufbahn. Claudio Monteverde, seit 1613 Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig, ist zunächst als derjenige zu bezeichnen, der in der eingeschlagenen Richtung weiter vorschritt, obschon seine Arbeiten nicht viel höher zu stellen sind, als die seiner Vorgänger. Ausser den von ihm schon genannten Werken schrieb er später noch die Opern: „Proserpina rapita (1630), l'Adone (1639), Il ritorno d'Ulisse in patria (1642) und L'incoronazione di Poppea (1642). Monteverde versuchte mehr Abwechslung, rhythmischen Schwung, Leidenschaft in den Ausdruck dramatischer Werke zu bringen, — er selbst hat sich in der Vorrede zu einem 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalenwerk als den Erfinder des leidenschaftsvollen Styls in der musikalischen Composition bezeichnet — er ordnete und erweiterte das Orchester, so dass es jetzt nöthig war, für jedes Instrument die Noten genau vorzuschreiben, und wurde, wenn man so sagen darf, der Erfinder der Ouverture, indem ein derartiges Musikstück, Toccata genannt, welches aber nicht von dem Tone C weicht, vor dem Aufziehen des Vorhangs drei Mal mit allen Instrumenten aufgeführt werden sollte. Sein Orchester bestand aus 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino mit drei Trombe sordine. Am bemerkenswerthesten ist er wohl, indem er neue, vor ihm von Niemand gewagte Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung zu gebrauchen angefangen, obschon er desswegen von seinen gelehrten Kunstgenossen heftig angefochten wurde; er trug aber dadurch wesentlich bei, die grosse Umbildung in den Mitteln der Tonkunst, welche jetzt

begonnen hatte, den erweiterten Gebrauch derselben zur Geltung zu bringen.

So wenig ergiebig sich aber auch die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts zeigt, so ist doch diese Zeit, wie auch schon aus dem bisher Gesagten erhellt, für die gesammte Tonkunst von grösster Bedeutung gewesen, nicht durch das, was wirklich geleistet wurde, durch wirkliche Kunstschöpfungen, wohl aber indem hier der Grund zu all' den Formen und Kunstgattungen gelegt wurde, die noch jetzt das Wesen unserer Musik ausmachen. Ausser der Entstehung des Einzelgesangs, ausser der Aufnahme der Instrumente, die früher, wie Sie wissen, von aller höheren, kunstvolleren Musik ganz ausgeschlossen waren, treffen wir jetzt zuerst eine Scheidung der gesammten Tonkunst in Kirchen- Kammer- und Theatermusik und Ausbildung verschiedener Style dafür. Eine Menge neuer Formen wurde geschaffen: die Ausbildung der Instrumentalvirtuosität, sowie der höheren Gesangskunst, endlich auch der modernen Harmonisirung, der modernen Tonleitern, war eine nothwendige Folge der neuen Richtung, und ich darf hier nicht unterlassen, ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, wie dieser grosse Umschwung in der Musik der letzten beiden Jahrhunderte lediglich von Italien ausgegangen ist, und Deutschland deshalb sehr Unrecht thut, wenn es die Leistungen desselben vergisst und im Besitz aller Schöpferkraft zu sein wähnt. Deutschlands Verdienst ist, das Gegebene weiter entwickelt, zu einer Höhe und Vollendung gesteigert zu haben, welche Italien nicht ahnte, Italien's Ruhm aber, erfindend vorangegangen zu sein.

Ich deutete vorhin darauf hin, wie der Fortgang in der allmäligen Ausbildung der Oper anfangs nur ein sehr langsamer war; Sie werden bemerkt haben, wie bei diesen frühesten Versuchen ein Alles gestaltender, schöpferischer Mittelpunct fehlt. Es werden allerdings Fortschritte gemacht, und im Laufe der Zeit gewinnen die Tonsetzer an Gewandtheit, aber es fehlt doch immer der tiefere musikalische Geist, eine umfassende Schöpferkraft. Dass dies der Fall, lag in den Verhältnissen, hatte in



dem dilettantischen Charakter der ersten Versuche seinen Grund. Wo sind demnach, entsteht jetzt die Frage, die Kräfte zu suchen, welche die klassische Zeit dieser zweiten Periode der italienischen Musik, das goldene Zeitalter der Oper, sowie die neue Blüthe der Kirchenmusik hervorgerufen haben? In Rom bestand die alte strenge Schule der Kirchenmusik, und von den Tonsetzern dieser Richtung war keine Einwirkung auf die neuen Bestrebungen zu erwarten. Dies war auch keineswegs der Fall; im Gegentheil, diese Schule hat sich unberührt von den Bewegungen der Zeit und den Stürmen derselben trotzend, bis herab auf die Gegenwart in ursprünglicher Gestalt erhalten, so dass aus allen Epochen hervorragende Tonsetzer jenes Styls zu nennen sind. Ich gedenke hier im Vorübergehen des Orazio Benevoli, der seit dem Jahre 1646 das Kapellmeisteramt bei St. Peter im Vatikan inne hatte, und eines Schülers desselben, des Giuseppe Bernabei, der 1672 seinem Lehrer in dieser Stellung folgte. Beide waren ausgezeichnet durch ihre grossen, mehrchörigen, oft 16 bis 24stimmigen kirchlichen Werke. Das Neue aber hatte nach und nach immer grössere Verbreitung gefunden, und sich zu der Anerkennung seiner Berechtigung durchgekämpft. So mancher der schulmässig gebildeten Musiker, welche anfangs dem weltlichen Treiben ferne gestanden hatten, konnte sich den Einflüssen desselben nicht mehr entziehen, die höher Begabten unter ihnen mussten die grosse Zukunft, welche in jenen Formen der weltlichen Musik lag, ahnen. Dort ist demnach der eigentliche schöpferische Mittelpunct zu suchen, wo Altes und Neues in schönster Harmonie sich zu vereinigen begann; von dem Zeitpunct an, als die gründlich gebildeten Musiker die neuen Formen aufnahmen, durch ihre Kunst adelten und vervollkommneten, datirt sich der höhere Aufschwung. Jetzt wurden die neuen Kunstmittel und Formen auch in die Kirche aufgenommen, und erhielten hier ihre Weihe; von hier aus vermochten sie rückwirkend die Oper zu höherer Vollkommenheit zu bringen, so wie sie selbstverständlich auch auf die Kirchenmusik ihren Einfluss äusserten, diese umgestalteten, insbesondere die Tonsetzer nöthigten, von den

alten Tonarten abzugehen und Einzelgesang und Instrumentalbegleitung aufzunehmen.

Männer, welche nie eine Oper geschrieben haben, waren daher im weiteren Verlauf kräftigere Förderer derselben, als diejenigen, welche sich anfangs ausschliesslich dem neuen Kunstzweige gewidmet hatten. Hier ist es vorzüglich ein Name, der unsere Aufmerksamkeit fesselt, der des Giacomo Carissimi, Kapellmeisters an der Kirche St. Apollinare zu Rom. Zuvor gedenke ich noch des Lodovico Viadana, der ebenfalls hier eine Erwähnung verdient. Er war der Erfinder der Kirchenconcerte, einer Compositionsgattung, in welcher eine, zwei, drei oder mehr Singstimmen, indem sie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes Instrument — in der Regel die Orgel — nöthig hatten. Die Veranlassung zu dieser im Jahre 1596 oder 1597 zuerst hervortretenden Erfindung, ward Viadana durch die Rücksicht auf die von ihm, wie er selbst bemerkt, öfter wahrgenommene Unzulänglichkeit der Zahl der Sänger, die mit schlechtem Erfolge sich abmühten, „in zweien oder dreien eine vielstimmige Composition aufzuführen", dann durch den Wunsch, den Sängern Compositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, daraus sie die für sie passenden wählen und Ehre einlegen könnten. Zur Ausführung dieser Gesänge, zur Ergänzung der Harmonie wurde die Orgel gebraucht. So entstanden die Regeln der Begleitung und die sogenannte Generalbassschrift als ein eigenes Studium. Erfinder der Bezifferung war Viadana, wie man früher glaubte, keineswegs; wohl aber wurden durch ihn mannichfache Verbesserungen in's Leben gerufen. Das Bemerkenswertheste in seinen Bestrebungen wesshalb er hier genannt zu werden verdient, ist, dass in seinen Werken zum ersten Male eigentliche Melodie wahrzunehmen ist. Viadana's Melodien sind für sich frei und selbstständig erfunden, nicht Resultat der harmonischen Combination. — So gewahren wir bald hier bald dort vereinzelt die Materialien, welche die spätern Meister zu einem Ganzen zusammenzufassen hatten. — Von noch weit grösserer Bedeutung für die höhere, künstlerische Ausbildung der neuen Formen war

der vorhin genannte Carissimi, der es sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hatte, die neue, vom Contrapunctischen und Strengen abgehende, nach Wort- und Situationsausdruck strebende Schreibart höheren künstlerischen Anforderungen entsprechend zu gestalten. Man bezeichnet ihn als den Erfinder der Kammer-Cantate, einer Compositionsgattung, in welcher dramatische Recitation und dramatische Melodie, wie in der Oper einheimisch ist, von deren Formen sie sich nur wenig unterscheidet. Ebenso wird er als der erste Verbesserer des Recitativs betrachtet, sowie man ihm auch die erste Ausbildung der dramatischen Melodie, welche nach dem Muster seiner Cantaten auf die Oper übertragen werden konnte, zuschreibt. Die Instrumente benutzte er, Einer der Ersten, in seinen Cantaten besonders zu Ritornellen und Zwischensätzen. Hatte bis auf ihn das Madrigal in häuslichen Kreisen fast unumschränkt geherrscht, und die einzige Unterhaltung der Dilettanten gebildet, so verdrängte Carissimi jetzt durch seine Cantaten diese Gattung. Der ausgesprochenste Liebling seiner Zeit, überbot man sich bald mit dem Preise seines Namens, und gewöhnte sich daran, den von ihm geschaffenen Kunststyl auch für die Kirche vortrefflich zu finden. So ist dieser Künstler eine höchst bedeutende Erscheinung in der Geschichte, derjenige, in welchem sich zum ersten Male Altes und Neues vortrefflich vereinigt findet, und der darum auch gleichsehr auf Theater und Kirche einwirkte. Er war geboren um das Jahr 1600, stand vom Jahre 1635 an auf dem Höhepunct seiner Wirksamkeit und ist nach dem Jahre 1675 gestorben. Rochlitz in dem früher erwähnten Geschichtswerke theilt Proben aus seinem Oratorium „Jephta“ mit, welche in der That als sehr vorzüglich bezeichnet werden müssen, so dass man noch gegenwärtig auf dieselben mit Interesse eingehen kann. In dieselbe Zeit fällt auch der neuerdings durch die Oper gleiches Namens bekannt gewordene Neapolitaner Alessandro Stradella, einer der tüchtigsten Meister dieser Zeit, dessen romanhafte Lebensschicksale Stoff zu jener Oper gaben.

Am frühesten gedieh die Oper in Venedig, wo schon vom Jahre

1637 an unausgesetzt Aufführungen Statt fanden. Kiesewetter zählt in der Zeit von da bis zum Jahre 1700, also in dem Zeitraum von 64 Jahren, nicht weniger als 357 Opern, welche von ohngefähr 40 Tonsetzern daselbst zur Aufführung kamen. Auch Bologna stand nicht sehr zurück, wenn daselbst seit 1641 bis 1700, 30 Tonsetzer genannt werden. In den 1640er Jahren sind insbesondere die Opern des Cavalli und Cesti zu nennen. Kiesewetter bemerkt darüber: das Recitativ fängt an, sich dem natürlichen Accent der Declamation zu nähern, und erlaubt sich schon einige Modulation in der begleitenden Harmonie. Die Arie, wenn man ihr diese Benennung schon beilegen will, da sie häufig noch mit dem Recitativ zusammenfliesst, enthält wirklich schon eine angenehme, ausdrucksvolle Cantilene, und es kommen sogar, und nicht selten, auch Coloraturen, in Art jener der später entstandenen Bravour-Arie, zum Vorschein. Die Begleitung besteht in einem blossen (unbezifferten) Basso continuo; was wir Ritornell nennen, findet sich (mit Violinen) am Schlusse der Arie, oder in Zwischensätzen. Chöre kommen selten, und dann am Schlusse der Acte vor. Von dieser Beschaffenheit war die Oper und auch das Oratorium. Auch die Cantate ging mit der Oper gleichen Schritt; sie war in Privatcirkeln sehr beliebt, und fing allmälig an, das Madrigal zu verdrängen. In der Kirchenmusik trat dem Palestrinastyl die neue Schreibart als eine zweite, berechtigte entgegen. Mit dieser fing man zugleich an, auch den Bogeninstrumenten in der Kirche Eingang zu gestatten, während man früher, wie erwähnt, nur Zinken und Posaunen zur Verstärkung des Chores zugelassen hatte. Wie gross aber auch das Verzeichniss der Operncomponisten des 17ten Jahrhunderts sich darstellt, so sind doch von den Meisten nicht mehr als Namen und Titel auf uns gekommen, und nur wenige Bibliotheken, wie die Wiener, sind so glücklich Sammlungen zu besitzen, da es sich die Tonsetzer zur Ehre rechneten, den kunstsinnigen Kaisern ihre Werke in prächtigen Exemplaren zu übersenden. Die Seltenheit der früheren Opern erklärt sich, wenn man bedenkt, dass mit Ausnahme der ersten Schöpfungen dieser Gattung, welche durch den

Reiz der Neuheit anzogen, nur wenig gedruckt wurde. Aehnliches Schicksal hatten in Italien auch die Oratorien, deren Erscheinung fast noch mehr local und vorübergehend blieb. Zu grösserer Reife aber, ich wiederhole es, ist die neue Kunst jetzt schon gediehen, und Kiesewetter bemerkt, das Schönheiten sich vorfinden, die noch jetzt den Beifall, oft die Bewunderung des Kenners gewinnen würden. Die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts enthält die Entstehung und allmälige Ausbildung des neuen Styls, unserer heutigen Musik. Erst in der zweiten Hälfte desselben zeigen sich befriedigendere Resultate, und erst zu Ende und im folgenden Jahrhundert erstieg die italienische Musik der schönen Periode ihre höchste Höhe, und erreichte eine Stufe der Ausbildung und Vollendung, die im 16ten Jahrhundert noch nicht geahnt wurde.

Nach solchen Leistungen, nach so viel gegebenen Mitteln konnte es nicht fehlen, dass jetzt ein neuer grosser Aufschwung erfolgte, dass jetzt ein zweiter grosser, alle bisherigen Bestrebungen einender Mittelpunct, eine Schule sich bildete, welche die Epoche des schönen Styls repräsentirt. Alle Anzeigen verkündeten jetzt jene grosse Zeit Italiens, in welcher die reichbegabtesten Männer so zahlreich, wie nie vordem und nachher, neben einander wirkten, jene Zeit, in welcher sich Italien einer unbeschränkten musikalischen Herrschaft über ganz Europa erfreute. Neapel wird jetzt der Mittelpunct für die neue Kunstrichtung, die neapolitanische die zweite grosse Schule Italiens.

Hier ist es zunächst der grosse, vielseitigst gebildete, in allen musikalischen Gattungen thätige und bahnbrechende Alessandro Scarlatti, der uns entgegentritt, ein Künstler, gleich ausgezeichnet in seiner Thätigkeit für die Kirche, wie für das Theater, der Gründer der neapolitanischen Schule, jener musikalischen Bildungsanstalt, aus der die vorzüglichsten Meister der nachfolgenden Zeit hervorgegangen sind. Scarlatti war geboren zu Neapel, nach anderen Angaben in Sicilien, im Jahre 1650 oder 1658. Der ausserordentliche Ruf, dessen sich der Römer Carissimi erfreute, hatte den Jüngling, der vor Verlangen glühte sich unter diesem Meister auszubilden, nach Rom ge-

führt. Er gewann bald die Gunst Carissimi's, so dass dieser ihm die sorgfältigste Leitung angedeihen liess, und Scarlatti hier den Grund zu seiner nachmaligen so herrlichen Kunstbildung legen konnte. Später begab er sich auf Reisen, besuchte alle grösseren Theater Italiens, wendete sich nach Deutschland, hielt sich längere Zeit in München und Wien auf, wo seine ersten Opern und Kirchensachen ungemeinen Beifall fanden, und wandte sich endlich, mit Erfahrungen und Kenntnissen ausgerüstet, wie selten ein Künstler, nach Neapel, wo er als Oberkapellmeister angestellt wurde, und sich der Bildung der talentreichsten Schüler bis an seinen Tod im Jahre 1725 widmete. Dass Scarlatti auf der von Carissimi gebrochenen Bahn weiter gehen musste, ist schon aus seinem Verhältniss zu diesem Meister zu entnehmen. Scarlatti hat in der That zuerst vollendet und auf das Theater übertragen, was Carissimi begonnen hatte. Beide Meister sind die Morgenröthe des glänzenden Tages, den die nachfolgenden herrlichen Künstler heraufführten. Gleichsehr befähigt für die alte strenge Schreibart, wie für das dramatische Recitativ, die Erfindung von Melodien und die Instrumentalmusik, wendete er doch hauptsächlich dem modernen Styl seine Thätigkeit, seine schöpferischen Kräfte zu, in der Ueberzeugung, dass auf der Ausbildung der neuen Formen hauptsächlich alles fernere Gedeihen und Emporblühen der musikalischen Kunst beruhen werde. In kirchlichen Werken allein machte er, namentlich in späterer Zeit, eine Ausnahme. Hier gebrauchte er die Instrumente, in früherer Zeit nur äusserst mässig, in späterer Zeit gar nicht. Hier nähert er sich der frühern grossen Kirchenmusik in seinem Styl, hier erscheint er zuweilen fast den Niederländern verwandt. Abgesehen aber von diesem bestimmten Zweck, huldigte er vollständig dem Neuen. In jeder der musikalischen Gattungen beinahe Reformator, gelang es ihm zunächst das Recitativ immer mehr auszubilden und Wahrheit des Ausdrucks darin zu erreichen, gelang es ihm insbesondere, das Recitativ und das Arioso zu scheiden, die Arie zu einer selbsständigen Kunstform zu erheben, und derselben eine Gestalt zu verleihen, die sich fast ein ganzes Jahrhundert

hindurch, bis auf Gluck erhalten hat. Die Arie erhielt durch ihn die bekannte Form, wornach sie aus zwei Theilen und einem Dacapo bestand. Er war es, der die Instrumentalbegleitung zu grösserer Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit emporbildete, das Quartett der Bogeninstrumente zur Begleitung einführte, wie er denn überhaupt als der Erfinder des begleiteten, des obligaten Recitativs angesehen wird. Er soll der Erste gewesen sein, welcher zu seinen Opern Ouvertüren componirte, da es vor ihm, wie es heisst, gebräuchlich war, vor der Oper Ouvertüren von den damals in Frankreich berühmten Lully aufführen zu lassen. — Scarlatti ist bahnbrechendes Genie. Die geschichtliche Stellung in welche er eintrat hat ihm nicht gestattet, das Höchste des neuen Styls zu erreichen; erst seine herrlichen Schüler haben die Kränze errungen, zu deren Gewinnung er die Bahn eröffnet hatte. Er ist in der geschichtlichen Kette als dasjenige Glied zu bezeichnen, welches die alte Zeit mit der neuen verbindet. Dass ein solcher Umschwung, wie ihn Scarlatti fast in allen musikalischen Gebieten bewirkte, den erstaunlichsten Fleiss voraussetzte, ist kaum nöthig zu bemerken. Er hat über 100 Opern, 200 Messen, fast ebensoviel Motetten, mehrere Oratorien, gegen 400 Cantaten geschrieben. Von den Letzteren besass der englische Geschichtschreiber Burney 35, welche Scarlatti während eines Besuches bei einem seiner Freunde zu Tivoli in der Zeit vom October 1704 bis zum März 1705 componirt hat. Ueber jeder Cantate ist Tag und Dauer der Arbeit bemerkt, und es geht daraus hervor, dass er nicht länger als einen Tag an einem solchen Werke gearbeitet hat. Auch als Lehrer war er bedeutend, mehrere der nun folgenden Meister waren unmittelbar seine Schüler, auch der Dresdner Kapellmeister Hasse, welcher in ihm seinen väterlichen Freund und Wohlthäter verehrte. Rochlitz rühmt Scarlatti's Selbstbeherrschung und Mässigung, seinen Schülern gegenüber. Wenn demohngeachtet Missverhältnisse mit einem der bedeutendsten derselben entstanden, so lag der Grund weniger in dem Benehmen beider Männer, als vielmehr in den Zeitverhältnissen, in der Stimmung des Publicums, welches die

entschiedenen Vertreter des Neuen einem Manne des Uebergangs gegenüber bevorzugen musste. Der Mann, welcher Scarlatti's spätere Lebensjahre trübte, war Francesco Durante, derjenige, dem Scarlatti eine allzugrosse Hinneigung zum Neuen Schuld gab, indem derselbe die kirchliche Strenge milderte durch schöne Weltlichkeit, und so gleichzeitig mit ihm verwandten Meistern den Sieg des neuen Styls auch für die Kirche entschied. Durante, um vieles jünger, war bald der vergötterte Liebling der Italiener. Das Publicum begrüsste in spätern Jahren Scarlatti mit kaltem Respect, den letzteren mit ungemessenem Jubel. Scarlatti zog sich jetzt vom Hofe und vom Publicum möglichst zurück, und soll sich, nach der Ansicht von Rochlitz, zuletzt einer grüblerisch-mystischen Religiosität und trüben Ascetik hingegeben haben, während er früher ein heiterer, lebensfroher, weltgebildeter Mann war. Durante war geboren zu Neapel im Jahre 1693 und ist 1755 gestorben. Schon als Knabe trat er in die Bildungsanstalt ein, welcher er später als Director vorstand, und die er zur berühmtesten und einflussreichsten der Welt machte. Der neue Musikstyl war hier schon der herrschende, so dass er unter den Einflüssen desselben heranwuchs. Später studirte er in Rom, und machte sich hier mit der früheren kirchlichen Kunst vertraut. Er blieb indess dem, wozu frühe Gewöhnung ihn geführt hatte treu, und liess sich es angelegen sein, sobald er im Jahre 1718 zurückgekehrt war und dort eine feste Stellung erworben hatte, seine Richtung durch zahlreiche eigene Werke und sorgsam angeleitete Schüler zu verbreiten. Merkwürdig indess ist, dass er bei aller Hingebung an das Neue doch nicht für die Oper gearbeitet hat. — Neben Durante wirkte der zweite grosse Künstler dieser Schule, Leonardo Leo, geboren, der gewöhnlichen Angabe zufolge, im Jahre 1694, gestorben im Jahre 1743. Er war Director der so eben erwähnten musikalischen Bildungsanstalt und verwaltete dieses Amt bis an seinen Tod. Auf ihn folgte Durante, der bis dahin neben ihm thätig gewesen war. Ein Schüler Scarlatti's, wurde auch er, wie Durante, diesem im kirchlichen Style untreu, und widmete sich

vollständig der neuen Schreibart. An Reichthum angenehmer, gesangreicher Melodien ist er von Keinem zu seiner Zeit übertroffen worden. Fliessender für alle Stimmen und einer jeden angemessener, bemerkt Rochlitz, vermag man gar nicht zu schreiben. Wer dies lernen will, kann es von Keinem besser, als von ihm. Naumann namentlich hat ihn sich zum Muster genommen und seinen schönen Gesang durch diesen Meister gebildet. Reichardt sagt: Keiner hat so allgemein auf sein Jahrhundert gewirkt als Leo. In seinen Werken findet man alle Formen, welche unsere Tonkünstler bis jetzt bearbeitet haben. Piccini aber, der bekannte Operncomponist und Gegner Glucks in Paris, schreibt: Leo übertraf alle Meister, und kann, weil er alle Arten von Musik in sich vereinigt, mit Recht für den grössten unter ihnen gehalten werden. Durante hat, wie bemerkt, nie für das Theater gearbeitet; Leo dagegen ist sehr thätig für dasselbe gewesen und schrieb auch schon komische Opern, obschon dieselben mehr Parodien der ernsten Oper, auch im Styl der Musik genannt werden müssen. — Durch die genannten Männer, sowie durch einen andern Schüler Scarlatti's, Gaetano Greco, der denselben noch beizuzählen ist, erreichte die italienische Musik der zweiten Epoche ihre höchste Höhe. In allen harmonischen und contrapunctischen Kenntnissen, in der Achtung der alten Kunst erzogen, vermochten diese Tonsetzer nicht nur über die gesammten Errungenschaften der damaligen Tonkunst zu gebieten, sondern brachten nun noch jene neuen Hülfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in dem Kunstgesang und der allmälig entwickelten Instrumentalvirtuosität darboten. Sie stehen darum in der Mitte zwischen der alten Strenge und der spätern Sentimentalität, Zerfahrenheit, Haltungslosigkeit, Leidenschaftlichkeit, den Gipfel und Höhepunct bezeichnend. Die frühere Herbheit ist zu schöner Milde verklärt, der spätere Leichtsinn noch durch Ernst und Gediegenheit fern gehalten, und wir sehen hier das Ideal italienischer Tonkunst verwirklicht. Plastische Schönheit, Ebenmaass, architectonischer Verstand in der Gruppirung, überall ein feiner Sinn für das rechte Maass, Grazie, der schönste, fliessendste, sich einschmeichelnde Gesang. Die

wesentlichste Verbesserung, welche aus der neapolitanischen Schule hervorging, sagt Kiesewetter, bestand in der Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und der besseren Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet, die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war gewöhnlich zu kurz, daher die Cadenzen zu häufig und ausser dem Ebenmaasse; die Arie selbst war zu kurz, daher zu schnell vorübergehend. Die neuern Neapolitaner, indem sie die Phrase sowohl, als die Arie selbst verlängerten, scheinen zugleich den Plan zu deren Reform von der Baukunst entnommen zu haben, in welcher nicht blos Schönheit der Umrisse und der Formen jedes einzelnen Theiles, sondern auch Symmetrie in der Stellung der auf einander bezüglichen einzelnen Theile nothwendig gefordert wird. Die schon vorhin erwähnte Gestalt der Arie erlangte jetzt ihre eigentliche Ausbildung. Nicht Werke, welche nur noch ein kunsthistorisches Interesse beanspruchen können, dürfen Sie daher von diesen Meistern erwarten, sie haben, wie Palestrina in der ersten Epoche, so nun in der zweiten, das Höchste und Herrlichste geleistet, was die gesammte Tonkunst auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik zu nennen weiss. Leider sind uns nur wenige Werke zugänglich. Auf eine wenig kostspielige Ausgabe, in sechs Heften (Halle, Kümmel), welche Compositionen von Leo, Durante, dem nachher zu erwähnenden Astorga, im Klavierauszug enthält, mache ich aufmerksam. Unter diesen Werken ist insbesondere die Litanei von Durante ausgezeichnet durch die eben genannten Eigenschaften. Von Leo besitzen wir ein grosses, achtstimmiges Miserere im ältern Styl; es gehört zu dem Vortrefflichsten was die italienische Kirchenmusik besitzt. Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal“ hat davon eine ausführliche Beschreibung gegeben.

Anders gestaltet sich freilich das Urtheil, wenn wir die Opern jener Männer, so z. B. Leo's, betrachten. Bedarf es zwar nicht erst der Versicherung, dass hier die frühere Kargheit, Steifheit vollständig überwunden ist, so bestätigt es sich doch zugleich, dass damals immer nur noch die Kirchenmusik das Blei-

bende, unwandelbar feststehende, Unsterbliche enthält. Dieselben Männer, welche gross auf kirchlichem Gebiet gewesen sind, erscheinen weniger bedeutend, erscheinen veraltet in weltlichen Schöpfungen. Man traut seinen Augen kaum, wenn man diese langen, dürftig begleiteten Recitative und Sopranarien betrachtet, welche selten von einem kleinen Chore unterbrochen werden. Grössere, ausgearbeitetere Musikstücke, insbesondere Finale's fehlen noch ganz. Von Anfang bis zu Ende zeigt sich nur eine langweilige Folge von Arien und Recitativen. Dass sich im Einzelnen grosse Schönheiten finden, ist damit nicht in Abrede gestellt. Im Ganzen aber ist die weltliche Musik, ist die Oper als Kunstschöpfung noch ausserordentlich weit von dem Ziele, welches sie später, welches sie namentlich in Deutschland erreichte, entfernt. Schwach erscheint insbesondere die Instrumentalmusik, welche wir in der That hier noch auf der untersten Stufe der Entwicklung erblicken, obschon im Orchester den Bogeninstrumenten, welche bis dahin fast allein geherrscht hatten, Hoboen und Hörner, auch wohl Flöten, Fagotte und Trompeten bleibend beigesellt sind. — Ich kann nicht umhin in diesem Zusammenhange noch eines Künstlers zu gedenken, dessen Andenken erst Fr. Rochlitz wieder erneut hat: es ist dies Emanuele d'Astorga. Rochlitz hat mit besonderer Liebe gerade dieses vergessenen Künstlers sich angenommen und die interessante Biographie desselben ausführlicher mitgetheilt. Ueberschreite ich nun auch in der Wiederholung des Wichtigsten daraus das mir gesteckte Maass der Ausführlichkeit, so glaube ich doch damit Ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, insbesondere da der Genannte als der Ersten Einer bezeichnet werden muss. Em. d'Astorga war der Sohn eines der angesehensten sicilianischen Reichsbarone, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel um das Jahr 1680 oder 1681 geboren. Der Vater, ein kühner, rauher Kriegsmann, stand auf bedeutendem Posten in Kriegsdiensten. In dem nach dem Aussterben des spanischen Königshauses, dem Neapel und Sicilien als eine Nebenprovinz unterworfen war, ausgebrochenen spanischen Erb-

folgekriege und den mannichfachen Parteiungen des sicilianischen Adels in Folge dieses Krieges, trat er auf als Kämpfer gegen die Monarchie, als Häuptling eines jener wüsten, in der älteren italienischen Geschichte oft vorkommenden Soldatenhaufens, welche den Krieg als Handwerk trieben und dem Meistbietenden folgten. Der Sohn Emanuel scheint der Erziehung der Mutter überlassen gewesen zu sein, und dies kann vorzüglich als Ursache betrachtet werden, dass sich in ihm, bei feurigem Geiste, ein ungemein zarter und frommer Sinn früh ausbildete. Der Vater Emanuels war in die Verschwörung des sicilianischen Adels verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er kämpfend fallen. Aber er ward von seinen eignen Soldaten, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verrathen, ausgeliefert, und um die Andern durch Schreck niederzuhalten, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts in Neapel öffentlich hingerichtet. Mutter und Sohn wurden verurtheilt, dabei gegenwärtig zu sein. Die Mutter starb unter Zuckungen des Entsetzens, der Sohn verfiel in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit; die Güter der Familie wurden confiscirt, alle Glieder derselben verbannt. Nur Emanuel war nicht von dem Orte zu entfernen, wo er Vater und Mutter unter so grässlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk erbarmte sich seiner, beschützte und versorgte ihn. Endlich wurde er auf Veranlassung einer Prinzessin Ursini, der Oberhofmeisterin der Königin — der Gemahlin Philipp V. — entfernt und in ein spanisches Kloster zu Astorga, einer Mittelstadt des Königsreichs Leon, gebracht. Von dieser Stadt hat Emanuel, statt des Geächteten, den Namen Astorga angenommen. Dort, in klösterlicher Einsamkeit war er so glücklich, von seiner Geisteszerrüttung, von dem dumpfen Brüten in das er versunken war, geheilt zu werden und einen Lehrer der Tonkunst zu finden, der die jedenfalls schon früh bedeutend ausgebildeten musikalischen Fähigkeiten des Schülers weiter entwickelte, und zur Meisterschaft steigerte. So beruhigt, wieder genesen, gehoben als Mensch und Künstler, trat Astorga nach einigen Jahren wieder in die Welt. Er begegnet uns zunächst am Hofe

des Herzogs Franz von Parma, wo er, jedoch nicht in fester Stellung, die Kammermusik geleitet zu haben scheint, und sich höchst thätig im Componiren zeigte. Eine Menge kleiner Cantaten und Duetten für Sopran und Tenor danken diesem Aufenthalt ihre Entstehung. Sie waren für seine Schülerin, die Herzogin, und ihn selbst geschrieben. Der Herzog durchschaute bald das zarte Verhältniss, das gemeinschaftliche Kunstübung zwischen beiden hervorgerufen hatte, entfernte ihn vom Hofe und sendete ihn, jedoch liebreich und fürsorgend, mit Empfehlungen an den Kaiser Leopold I. Bald nachher jedoch starb dieser Kaiser, und Astorga entfernte sich wieder von Wien. Wir erblicken ihn jetzt im Laufe der nächsten zwölf Jahre in den meisten Hauptstädten Europa's und an mehreren Höfen, in Lissabon, Madrid, Paris, London, überall willkommen und ausgezeichnet. Auch Italien besuchte er wieder, nur Neapel vermied er lebenslang. Eine Pension, welche ihm der neapolitanische Hof auszahlen liess, setzte ihn in den Stand, diese Reisen zu unternehmen. Endlich erscheint er in Prag, und jetzt verschwindet er für immer aus unseren Blicken. Wahrscheinlich, bemerkt Rochlitz, dass er in Böhmen das fand, was er bedurfte; friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen, und dass er darum hier in klösterlicher Zurückgezogenheit seine Tage beschloss. — Er war gewohnt in seinem Benehmen eine gewisse Würde und Zurückhaltung zu behaupten; man will nie ein unedles, unfeines Wort von ihm vernommen haben. Wie er seine Compositionen nur handschriftlich mittheilte, so sang er sie auch, sich selbst auf dem Clavier begleitend, nur ausgewählten Cirkeln vor. Rochlitz erinnert mit Recht an Göthe's Tasso. Astorga's Lebensverhältnisse haben Aehnlichkeit mit denen Tasso's, wie sie nämlich der Dichter darstellt. Auch seine Compositionen tragen dieses Gepräge, und sind vielleicht mit Göthe's Tasso zu vergleichen, was das Feine, Gemessene, die aristokratische Färbung des Ganzen bei grösster Tiefe und Wärme der Empfindung betrifft. Für die Oper hat Astorga nicht gearbeitet. Sein ganzes Wesen war einer solchen Thätigkeit nicht entsprechend

Sein uns bekanntes Hauptwerk ist ein Stabat mater, welches ebenfalls, wie schon erwähnt, in der vorhin genannten, in Halle herausgegebenen Sammlung erschienen ist; Bruchstücke daraus theilt auch Fr. Rochlitz mit; von tiefstem Ausdruck durchdrungen erscheint darin namentlich ein Terzett: o quam tristis etc.

Früher hatte die möglichste Pracht der Decorationen und der Aufzüge in der Oper den hauptsächlichsten Reiz gebildet. Die Maschinisten waren die Ersten im Reiche der Oper, die Tänzer folgten, die Poesie musste sich vorzüglich an die Mythe halten, weil diese dem Menschlichen und der naturgetreuen Schilderung desselben am weitesten entfernt stand, und die grösste Buntheit erlaubte. Augenlust herrschte überwiegend, die Musik war unbedeutend. Die höheren Leistungen, welche später hervorgetreten waren, mussten die Oper dem Ziele einer wahrhaften Kunstschöpfung einigermassen näher bringen. Hierzu kam, dass der ausserordentliche Aufwand, den die frühere scenische Pracht verursacht hatte, wohl von Höfen und Republiken, nicht von Privatunternehmern, welche bald ziemlich zahlreich hervortraten, zu bestreiten war. Diesen musste vor allen Dingen daran liegen, die Oper von dem ungeheuren Pomp zu befreien, und naturgemässer zu veredeln. Die Verbesserung der Operntexte wurde Gegenstand vielfacher Ueberlegungen. Man fand den Olymp, den Tartarus und die übrigen Zaubereien aus der alten Mythologie endlich kunstwidrig, und verbannte sie. Die Oper wurde in eine rein menschliche Sphäre versetzt, und auch das komische Element, was ja vorzugsweise auf dieses Gebiet angewiesen ist, fand mehr und mehr Eingang. Alle diese Umstände zusammen hätten dem musikalischen Drama eine würdigere Gestalt verleihen können. Die Herrschaft aber, welche die allerdings vortrefflichen Sänger sehr bald zu erlangen wussten, war Ursache dass die italienische Oper für immer von diesem Ziele abgelenkt wurde und sich nie zu einem so geschlossenen in allen Theilen gleichmässig durchgearbeiteten Ganzen hat erheben können, wie in Deutschland. Hieraus erklärt sich die Richtung welche dieselbe genommen hat, das unverhältnissmässige Uebergewicht der Arien, das Veraltete, Ungenügende und

Unbefriedigende derselben, hieraus erklärt sich, dass immer nur Hauptscenen mit vorzüglichem Fleiss behandelt, Chöre und grössere mehrstimmige Musikstücke auch auf der Stufe der höchsten Blüthe der italienischen Oper ziemlich selten sind. Was der Menge durch geringere scenische Pracht entzogen wurde, das ersetzte bald der Bravourgesang der Castraten. Italien gewöhnte sich daran vorzugsweise Interesse zu finden, tiefere psychologische Entwicklung der Charaktere aber und dramatische Wahrheit nicht zu verlangen. Von einem tieferen Kunstbewusstsein geleitet als Deutschland, wenn es forderte dass in der Oper Alles gesungen werden solle, hat es die Seite, worin dieses das Höchste erreichte, gänzlich vernachlässigt.

Sehen wir nun auch jetzt eine Fülle der herrlichsten Talente aus der neapolitanischen Schule hervorgehen, in einer Anzahl wie kaum jemals nebeneinander wirken, so naht doch bald schon die Zeit, wo der gediegene, ernste Hindergrund der Vorzeit den Tonsetzern zu entschwinden begann und moderne Sentimentalität und Weichheit die Stelle desselben einnahm, wo einschmeichelnde Lieblichkeit der herrschende Charakter wurde. Je mehr die Oper in nächster Zeit fortwährend grössere Geltung, allgemeinere Verbreitung und höhere Ausbildung erlangte, um so mehr trat die Kirchenmusik zurück. Bald sehen wir die Letztere für immer verschwinden, während die siegreiche Oper alles musikalische Interesse für sich allein in Anspruch nimmt. Die bekanntesten Namen aus dieser Epoche sind: Porpora, Vinci, Pergolesi, Duni, Teradeglias, Feo; aus etwas späterer Zeit: Traetta, Jomelli; aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: Sacchini, Piccini; endlich Cimarosa, Paesiello u. A. Der Schule beizuzählen ist auch der deutsche Hasse, welcher 1720 Scarlatti's väterliche Leitung genoss. Alle diese Talente wendeten sich mehr oder weniger der Oper zu. Bald kam es dahin, dass ein Jeder Opern geschrieben und durch sie lauten Beifall errungen haben musste, bevor er hoffen durfte, man werde auch dem, was er für die Kirche oder Kammer lieferte, einige Beachtung schenken. Die ganze Nation, bemerkt Rochlitz, zeigt im weiteren Verlauf nicht

mehr das, was sie früher gewesen war. Scheu vor Ernst und Beharrlichkeit, Hangen am Augenblick und was ihm dient, Befriedigung verfeinerter Sinne wird immer mehr der herrschende Charakter Italiens. Vor allen Dingen augenblicklich ansprechende, höchst gefällige Melodien, welche sogleich nachgesungen werden konnten, verlangte man von den Componisten. Die Töne der Sänger einzusaugen, sich einem süssen Schwelgen und Selbstvergessen zu überlassen, beginnt bald der eigentliche musikalische Genuss zu werden und den früheren Ernst zu verdrängen, sowie man sich dichterische Werke vorlesen liess, namentlich die des Tasso, ohne den Inhalt zu beachten, einzig sich ergözzend an der Bilderpracht und dem Wohllaut der Verse. Bei immer gesteigerter Theilnahme an der Tonkunst war die Herrschaft des Dilettantismus eine unausbleibliche Folge. So schön nun aber auch der Enthusiasmus einer ganzen Nation für einen würdigen Gegenstand ist, so liegt doch darin zugleich auch die nicht abzuwendende Gefahr, dass die Menge tonangebend wird und die Künstler, statt dem Kunstideale zu folgen, den Forderungen des Tages sich bequemen.

Es liegt ausser den Grenzen dieser Darstellung die bezeichneten Zustände im Einzelnen weiter zu schildern; ebenso würde es zu weit führen, die grosse Zahl der jetzt auftretenden Künstler in ihrem Wirken Ihnen specieller zu charakterisieren. — Nur zwei Biographien erlaube ich mir zum Schluss der heutigen Vorlesungen Ihnen noch mitzutheilen. Sie betreffen zwei der bekanntesten Namen, und sind bezeichnend für die Wendung, welche jetzt in Italien eingetreten war. Sowohl Pergolesi wie Jomelli — dies sind die Künstler welche ich Ihnen noch vorführen will — spiegeln in ihren Lebensschicksalen die Umgestaltung der Verhältnisse wieder. Nicolo Jomelli, geb. 1714 machte den Anfang seiner höhern Ausbildung in Neapel, obschon nicht speciell unter Durante. Zwei Opern von ihm, die er während der Zeit dieses Aufenthalts schrieb, fanden grossen Beifall, und veranlassten seine Berufung nach Rom im Jahre 1740. Hier imponirte er dem Publicum und feierte die grössten Triumphe. Er schrieb im Geschmack der Menge, überraschte aber durch

einzelne originelle Züge. Die Römer waren so enthusiasmirt für ihn, dass sie den Maestro einstmals auf seinem Sitze im Orchester auf die Bühne trugen, unter einem Jubel, welcher nicht enden wollte. Noch in demselben Jahre erhielt er einen Ruf nach Bologna, schrieb dort eine Oper, und benutzte bei dieser Gelegenheit die Unterweisung des gelehrten Pater Martini. Nach Rom zurückgekehrt setzte er eine grosse Anzahl von Opern. Man fand seine Melodien so geistreich, edel und einschmeichelnd, dass man ihn nicht blos „den Reizenden“ nannte, sondern ihn überhaupt zum grössten musikalischen Genie seiner Zeit erhob. Seine Instrumentalbegleitung war für jene Zeit reich zu nennen. Besonders wirkte er durch das Piano und Forte des Orchesters, so wie durch ein sorgfältiges Crescendo und Diminuendo. Diese Vervollkommnung fiel so sehr auf, dass man ihm die Erfindung derselben zuschrieb. Vergötterte man ihn nun auch ungemein, so bildete sich doch eine Gegenpartei, welche sich um den 22jährigen Portugiesen Teradeglias schaarte. Dieser, ernster und gründlicher, wusste bald die Kenner und bessern Dilettanten auf seine Seite zu bringen. Teradeglias war ausgezeichnet durch Tiefe harmonischer Kenntniss, sowie durch den Ernst und die Wahrheit seines Strebens, das er den Launen der Sänger nicht unterordnete. Insbesondere wurde er im Recitativ und der Begleitung desselben bewundert. Diese beiden Gegner standen sich 1747 in der Carnevalszeit mit neuen Werken öffentlich gegenüber. Teradeglias trug den Sieg davon und Jomelli's Oper wurde ausgepfiffen. Man prägte eine Denkmünze für den Ersteren, auf welcher Jomelli den Sieger im Triumphwagen zieht. Bald darauf fand man Teradeglia's Leichnam erdolcht in der Tiber. Nach solchen Ereignissen musste es Jomelli erwünscht sein, einen Ruf vom Herzog Carl von Würtemberg nach Stuttgart zu erhalten, wo er im Jahre 1748 als Oberkapellmeister angestellt wurde und einen jährlichen Gehalt von 10000 fl. bezog. Der Freund und Vertraute des Herzogs, war sein Einfluss hier ein sehr ausgedehnter. Die Aufführungen in Stuttgart werden zu den glänzendsten der damaligen Zeit gezählt. Er vermochte dies, durch die Gunst des Her-

zogs geschützt, indem er vollkommene Gewalt über seine Untergebenen besass; als Director voll Geist und Leben soll er aber auch in jener Zeit kaum seines Gleichen gehabt haben. Man bewunderte die grösste Pünctlichkeit und Genauigkeit in den Schattirungen, so dass der Herzog dem Kaiser, dem er auf Verlangen eine Partitur Jomelli's zum Geschenk gemacht hatte, auf die Anfrage: ob ihm der Herzog wirklich dieselbe Oper geschickt, die doch in Stuttgart anders geklungen habe als in Wien? antworten konnte: der Herzog habe dem Kaiser zwar die Partitur, nicht aber zugleich sein Orchester gegeben. Jomelli blieb bis zum Jahre 1768, so lange, als das kleine Land im Stande war, die grossen Summen für Sänger, Instrumentisten und Tänzer aufzubringen. Er ging sodann zurück nach Neapel und brachte dort mehrere Opern auf die Bühne, die er auf dem Landsitz, welchen er sich gekauft hatte, geschrieben oder umgearbeitet hatte. Während seines 20jährigen Aufenthaltes in Deutschland, die Einflüsse desselben nicht von der Hand weisend, war aber sein Styl ein anderer geworden. Er hatte insbesondere eine gründlichere Harmonie sich angeeignet. Diese sagte den Italienern nicht zu, und so musste er es erleben, dass sein drittes Werk für Neapel bald von der Bühne verschwand, und auch später nur von Kennern am Klavier theilweise zu Gehör gebracht wurde. Einen solchen Glückswechsel vermochte der ehrgeizige Mann nicht zu ertragen. Von einem Schlagfluss, der ihn betroffen, erholte er sich allmälig, und schrieb 1772 noch eine Oper für Rom. Sein Schwanengesang war ein Miserere für 2 Soprane und Streichinstrumente. Er starb im Jahre 1774. Nun veranstaltete man ihm eine glänzende Todtenfeier. — Jomelli hat auch mehrere kirchliche Werke geschrieben, Mozart aber urtheilt: „der Mann hat sein Fach worin er glänzt, so dass wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen, und z. B. Kirchensachen im alten Styl schreiben sollen". Er war jedenfalls ein grosses, reichbegabtes Talent, ausgezeichnet insbesondere durch schwungvolle Melodie. Im Ganzen aber zeigen seine Opern

nur die damals übliche Gestalt. Auch hier sind die Arien Hauptbestandtheile. — In der musikalischen Privatbibliothek des Königs von Sachsen finden sich einige seiner bedeutendsten Werke. Giovanni Battista Pergolesi, der letzte Künstler, dessen ich heute gedenke, war geb. zu Jesi im Jahre 1710. Er machte seine ersten Studien in Neapel, zuerst unter Greco, dann unter Durante, später unter Feo. Als Tonsetzer trat er zuerst, im Jahre 1731, mit einem geistlichen Drama auf, bald darauf indess liess er mehrere Opern und Kirchenstücke folgen. Der Beifall, den er gefunden hatte, veranlasste eine Berufung nach Rom im Jahre 1735. Neben ihm hatte unterdess sein Schulfreund Duni, geb. 1709, ein schnelles Glück gemacht. Beide wurden beauftragt, für dasselbe Carneval zwei grosse Opern zu schreiben. Pergolesi's Oper fiel entschieden durch, während die Duni's den stürmischsten Beifall errang. Der Letztere, ehrlich und wahrhaft, erklärte öffentlich: er verdiene nicht diesen Beifall, er müsse sich desselben schämen, des Freundes Oper sei die bei weitem vorzüglichere. Man lachte über diese offene Erklärung, die nur das dem Beabsichtigten entgegengesetzte Resultat zur Folge hatte, dass Pergolesi's Werk gar nicht mehr geduldet wurde. Diesen Glückwechsel vermochte der junge Mann nicht zu ertragen; die tiefe Kränkung legte den Grund zu einem lebensgefährlichen Uebel. Nach Neapel zurückgekehrt schrieb er kirchliche Werke, und fand die ehrendste Anerkennung. Aber einmal an den Genuss öffentlicher Huldigungen gewöhnt, vermochte ihn diese nicht zu entschädigen. Seine Gesundheit schwand, seine Kräfte nahmen täglich ab. Auf Befehl der Aerzte begab er sich nach Pozzuoli bei Neapel. Dort schrieb er noch die Cantate „Orfeo" ein „Salve Regina" endlich sein berühmtes „Stabat mater". Wenige Tage nach Vollendung desselben starb er im Jahre 1736. Von dem Augenblicke seines Todes begann sein bis dahin nur auf kleine Kreise eingeschränkter Ruhm sich weiter und weiter zu verbreiten; alle Theater und Kirchen ertönten von seinen Werken. In Rom gab man jene Oper, welche früher Fiasco gemacht hatte, mit der grössten Pracht. — Pergolesi's Sta-

bat mater gehört zu den gekanntesten Werken der italienischen Kirchenmusik aus der Epoche des schönen Styls. Eine überaus herrliche, hinreissende Weichheit und Zartheit ist darüber ausgegossen; ebenso sehr aber mangelt Tiefe und Energie. Das Werk ist nur für Frauenstimmen mit Quartettbegleitung geschrieben, in seinem Charakter bezeichnend für die Wendung der Kunst in Italien. Das Gefällige und Anmuthige siegt über das Grossartige, Ernste und Feierliche. Unter diesem Gesichtspunct verdient Pergolesi's Stabat mater kaum die Auszeichnung, welche ihm zu Theil geworden.

Sechste Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Nachdem wir in der letzten Vorlesung das Wichtigste, die Fortschritte und Erweiterungen in der Composition, die durch Erfindung der Oper hervorgerufene grosse Umgestaltung des gesammten Gebietes der Tonkunst kennen gelernt haben, bleibt uns jetzt noch übrig auch das in's Auge zu fassen, was sich an jene bedeutungsvollste Thatsache anschliesst, was unmittelbar als eine Folge derselben auftrat: die weitere Ausbildung der Technik sowohl im Gesang wie im Instrumentenspiel.

Die Einführung des Sologesangs machte natürlich das Bedürfniss schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags fühlbar; in der Oper war der Erfolg ebenso sehr von den Sängern, wie von den Componisten abhängig. Früher, vor dem Jahre 1600 konnte der Werth des Sängers allein in seinen theoretischen Kenntnissen und in seiner Fertigkeit vom Blatte zu singen, bestehen; war er zugleich im Besitz einer schönen Stimme, so ward dadurch sein Werth nicht in solcher Weise erhöht, wie dies jetzt der Fall sein musste. Ich habe erwähnt, wie wir schon in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, seit man auf den Einfall gekommen war, die Oberstimme eines Madrigals von einer Stimme allein singen zu lassen, den Anfängen eines eigentlichen Kunstgesanges begegnen, ich habe der Verdienste Caccini's gedacht. Als die Oper in's Leben getreten war, galt es auf der von ihm gebrochenen Bahn vorwärts zu

schreiten, und so entstanden nach und nach jene berühmten Singschulen, welche so viel zur Blüthe und immer weiter verbreiteten Herrschaft der Tonkunst in Italien beigetragen haben.

Ich gebe Ihnen in den Nachfolgenden einige Andeutungen über die wichtigsten Thatsachen auf diesem Gebiet, zu dem Zwecke Einiges aus der Schrift von H. F. Mannstein: Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges u. s. w. entlehnend. Dieses Werk ist in seiner Zusammenstellung des Thatsächlichen zu benutzen, wenn man auch die Grundanschauung des Verfassers sowie die Folgerungen, die er daraus herleitet, als durchaus nicht stichhaltig von der Hand weisen muss. Mannstein, vorzugsweise der Gesangskunst huldigend, erblickt — dies beiläufig erwähnt — in dieser nicht nur das Höchste der gesammten Musik, sondern ordnet auch, wie es die Italinier thun, den Tonsetzer dem Sänger unter. Er verkennt auf diese Weise die Stellung der Virtuosität zur schaffenden Kunst im Allgemeinen, sowie im Besonderen die Bedeutung und den Werth des Gesanges. In der angeführten Schrift heisst es: „Der Gesang konnte seine Wesenheit nur durch das Zusammenwirken vieler hochbegabter Menschen erlangen, indem diese nach und nach auf philosophischem und poetischem Wege folgende Principe des reinen Geschmackes aus dem Innersten der Kunstnatur abzogen. Der Gesang — so philosophirte man — darf die Poesie nicht verstümmeln, weil er sonst auf den erhabenen Vorzug Verzicht leistet, die vollkommenste Sprache mit dem vollkommensten Ton und der ausdruckvollsten Declamation, folglich die Eigenschaften des Dichters, Tonkünstlers und Redners in höchster Potenz in sich zu vereinigen. Der natürliche Accent und Ausdruck der Leidenschaften, nachdem man den schönen Ton gefunden hatte, musste also Hauptstudium der Sänger sein, welches wieder in ein philosophisches und musikalisches zerfallen musste. Bevor die Sänger an die Malerei der Leidenschaften gehen konnten, mussten sie erst deren Natur und Wesen nach innen und aussen umfassend studirt, und das darstellende Material vollkommen geordnet, gesichtet und geistig erfasst haben. So fanden sie denn mit dem Charakter

der verschiedenen Leidenschaften, auch den pathetischen, komischen, ernsten und bravourmässigen Styl, und erkannten, dass vor allen Dingen eine vollkommene Intonation das erste Hauptstück zum Vortrage der Melodie sei; sie abstrahirten aus der Beobachtung der Leidenschaften ferner das Ziehen und Moduliren der Stimme, so wie die Abstufungsweise ihrer Stärke und ihrer Klangfarben; sie erfanden das An- und Abschwellen einzelner Töne, sowie das sanfte Tragen, Binden und Schwellen ganzer Tonreihen; anderseits aber auch ihren gestossenen und hüpfenden Vortrag. Die Passagen, der meisterhafte Vortrag derselben von Note zu Note, ihre Steigerung und Minderung nach den verschiedenen Schattirungen und Inflexionen der Leidenschaften und Empfindungen, die psychologische Vertheilung des Nachdrucks und des leichteren Hinweggleitens der Stimme über einzelne Noten und ganze Partien der Melodie wurden erfunden; die Manieren oder freien Ausschmückungen des Gesanges wurden geordnet und stylisirt, die Gesetze der Cadenz gegeben, die Verzierungen des Trillers, des Läufers und Mordent gebildet, und die Regeln für die Technik der Ausübung bestimmt, worauf hauptsächtlich eine gute Schule mit beruht." Diese Worte geben Ihnen ein Bild dessen, worauf es vor allen Dingen ankam, um der Kunst des Gesanges jene Vollkommenheit zu erringen, welche das herrliche Italien befähigte, auch in dieser Sphäre bald ein Muster für alle Länder zu sein. Dass dazu die umfassendsten Studien gehörten, bedarf kaum einer Bemerkung. Die Sänger jener Zeit waren durchaus nicht eine Art wohl eingerichteter Singmaschinen, unwissend, ungebildet und anmassend, wie es in der Gegenwart oftmals der Fall ist, sondern bei Talent, wohl gar Genialität, trefflich unterrichtete, erfahrungsreiche, ernstfleissige Künstler, und mitunter sogar auch — nach einer Bemerkung von Rochlitz — vernünftige Leute, was in der Gegenwart gleichfalls seltner der Fall sein soll. Schon in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts waren ihre Studien gründlich, vielseitig, wohlgeordnet. Der erwähnte Verfasser theilt eine Stelle eines italienischen Schriftstellers mit, die ich in dieser Beziehung ebenfalls hier anführe

„Die Schüler der römischen Schule“ — heisst es — „waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine andere zu geschwinden Passagen, eine andere zur Erlernung der Literatur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, Alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzelziehen der Stirn, Blinzeln der Augenlieder, oder im Verzerren des Mundes zu vermeiden. Alles dies war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunct, eine Stunde auf Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Composition gab und auf die Ausübung derselben auf dem Papier; eine andere auf die Literatur, und die übrige Zeit des Tages auf das Clavierspielen oder auf die Verfertigung einer Composition. Und dies waren die gewöhnlichen Uebungen an den Tagen, wo es den Studirenden nicht erlaubt war, die Schule zu verlassen. Wenn sie hingegen Erlaubniss hatten auszugehen, so gingen sie oft vor die Porta angelica unweit der Berges Marius, um gegen das Echo zu singen und an den Antworten desselben ihre eigenen Fehler kennen zu lernen. Zu anderer Zeit wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bei den öffentlichen Musiken gebraucht, oder es war ihnen wenigstens erlaubt, dahin zu gehen, um die vielen grossen Meister zu hören, welche unter der päpstlichen Regierung Urban VIII. (1624 — 1644) blühten. Wenn sie zurück in das Collegium kamen, wandten sie ihre Nebenstunden dazu an, nach diesem Muster zu arbeiten und dem Meister von dem was sie machten Rechenschaft zu geben.“ Nöthigt uns diese naive Mittheilung vielleicht ein Lächeln ab, und müssen wir auch einige Zweifel hegen, ob wirklich derartige Vorschriften pünktlich befolgt wurden, so gewinnen wir doch eine Anschauung von dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit, mit der diese Studien schon früh-

zeitig getrieben wurden. Die Kunst des Gesanges stieg, da ihr eine grosse Menge bedeutender Talente unaufhörlich zuströmte, gelockt durch Aussicht auf Ehre und Gewinn, im Laufe des 17ten Jahrhunderts ausserordentlich schnell. Innerhalb eines Jahrhunderts, in der Zeit von 1590 bis 1700, erhielt dieselbe in der Hauptsache ihre volle Ausbildung, so dass das 18te Jahrhundert als die Zeit der Blüthe zu bezeichnen ist. Vom Ausgange des vorigen und vom Anfang des gegenwärtigen endlich datirt der Verfall.

Bevor ich weiter gehe, muss ich hier noch eine Bemerkung einschalten. Ich erwähnte schon in der vierten Vorlesung, dass in der ersten Epoche der italienischen Musik Castraten noch nicht üblich gewesen seien. Knaben, deren Brauchbarkeit auf wenige Jahre beschränkt ist, konnten nach dem damaligen Stande der practischen Musik die Tauglichkeit für Kapellengesang nicht erreichen; Frauen waren durch die kirchliche Etiquette ausgeschlossen; die Kapellen waren daher nur mit Männern besetzt und die Sopran und Altpartien wurden von Falsettisten ausgeführt, unter denen besonders die Spanier in der päpstlichen Kapelle berühmt waren. L. Viadana sagt in der Vorrede zu seinen Concerti, (1602) dass diese seine Gesänge besser von Falsettisten als von Knaben auszuführen seien, weil diese zu schwach, auch sehr lässig und ohne Ausdruck sängen. Jetzt, bei dem Aufschwunge der Gesangskunst erscheinen zuerst die Castraten, und wir wissen ausdrücklich, dass der erste derselben nicht früher als 1625 in die päpstliche Kapelle kam. — Wie sich später diese Sitte immer mehr und in immer weiteren Kreisen verbreitete, so dass es erst der Gegenwart vorbehalten war, dieselbe wieder gänzlich zu beseitigen, ist bekannt.

Unter den ersten grossen Repräsentanten des Gesanges in Italien begegnet uns sogleich ein Sopranist, der Ritter Baldassare Ferri aus Perugia, der gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts in Neapel seine Studien machte. Die Ausbildung seiner Stimme war die ausserordentlichste, in einem Athem lief er mit Kettentrillern durch zwei volle Octaven auf und ab, und

traf alle chromatischen Stufen auch ohne Begleitung vollkommen richtig. Wenn er aus dem Theater kam, wo er gesungen hatte, wurde sein Wagen bisweilen mit Rosen bestreut. Als er nach Florenz gerufen wurde, ging ihm eine grosse Menge von Cavalieren und Damen wohl drei Meilen weit entgegen und empfing ihn ebenso, wie man bisher Fürsten zu empfangen pflegte. — Als der grösste Sänger Italiens wird in der Regel Carlo Broschi, genannt Farinelli, bezeichnet. Seine körperlichen Mittel waren so gross, wie sie die Natur selten an einen Menschen verschwendet, denn er sang ohne die mindeste Anstrengung und mit gleichem Wohlklange von dem ungestrichenen a bis zum dreigestrichenen d. Farinelli war geb. im Jahre 1705 zu Neapel, und studirte unter Porpora. Später wandte er sich nach Rom. Hier war in der Oper ein Wettstreit zwischen ihm und einem Trompeter, der eine Arie mit seinem Instrument zu begleiten hatte. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und blos scherzhaft, bis die Zuhörer anfingen Theil daran und Partei zu nehmen. Nachdem beide verschiedene Male Noten ausgehalten hatten, worin jeder die Kraft seiner Lunge zeigte, und sich vor dem Andern an glänzender Fertigkeit und Stärke hervorzuthun suchte, bekamen beide zusammen eine ausgehaltene Note und einen Doppeltriller in der Terz, welchen sie so lange fortschlugen bis beide erschöpft zu sein schienen. Der Trompeter, der ganz athemlos war, gab ihn in der That auch ganz auf und dachte, dass sein Nebenbuhler ebenso ermüdet sein würde, wie er selbst war, dass somit der Sieg unentschieden wäre. Farinelli aber, mit einer lächelnden Miene, um dem Trompeter zu zeigen, dass er bisher nur mit ihm gespasst habe, brach auf einmal in denselben Athemzuge mit neuer Stärke aus, hielt nicht nur die Note schwellend aus und trillerte, sondern liess sich auch in die schnellsten und schwersten Läufe ein, worin er nur durch das Zujauchzen der Zuhörer unterbrochen wurde. Von Rom ging er nach Bologna; hier hatte er das Glück, den Bernacchi, einen Schüler des berühmten in dieser Stadt gebornen Pistocchi zu hören; von da nach Venedig, endlich nach Wien, wo ihm

von Kaiser Karl VI. die grösste Aufmerksamkeit erwiesen wurde. Das Urtheil dieses Monarchen war es sogar, welches eine grosse Veränderung in seiner Singart hervorbrachte, und ihn jetzt erst der höchsten Stufe der Vollendung zuführte, indem er dem Kühnen und Blendenden das Ausdrucksvolle hinzufügen lernte. Im Jahre 1734 kam er nach England, und auch hier begleiteten ihn die ausserordentlichsten Erfolge. Zugleich daselbst mit dem grossen Sänger Senesino engagirt, hatte doch noch keiner den andern gehört, weil beide auf verschiedenen Theatern zufällig immer gleichzeitig zu singen hatten. Eine Theaterrevolution führte Beide auf einem Theater zusammen. Senesino hatte die Rolle eines wüthenden Tyrannen, und Farinelli einen unglücklichen Helden in Ketten darzustellen. Allein gleich bei der ersten Arie erweichte er das harte Herz des zürnenden Wüthrichs so sehr, dass Senesino seine Theaterrolle vergass, Farinelli entgegenstürzte und ihn umarmte. „Er hatte Vorzüge" sagt sein Biograph Burney „dergleichen man weder vor noch nach ihm bei irgend einem Menschen zusammen antraf, Vorzüge, deren Kraft man nicht widerstehen konnte, und die jeden Zuhörer, den Kenner und Nichtkenner, Freunde und Feinde besiegen mussten." Später finden wir ihn in Madrid mit den höchsten Würden bekleidet. Er war Grand von Spanien, Ritter des grossen Ordens von Calatrava, General-Intendant aller Opern, und hatte als solcher nicht blos auf die Kunstangelegenheiten, sondern zugleich als allmächtiger Günstling auch auf die politischen Verhältnisse den grössten Einfluss. An ihn wandten sich die Gesandten der fremden Höfe ebenso sehr wie die Regenten selbst, und Maria Theresia tröstete sich, als sie der Frau von Pompadour freundliche Briefe schreiben musste damit, dass sie dasselbe bei Farinelli habe thun müssen. Als Director der Oper machte er sie zur glänzendsten Anstalt in Europa. Er bezog in den Jahren 1737 bis 1761 in Madrid als Jahrgehalt eine Summe von 2000 Pfund Sterling. Gerühmt aber wird, und dies dürfen wir nicht vergessen zu erwähnen, seine ausserordentliche Mässigung und Pflichttreue, so dass er nicht ein einziges Mal seine Gewalt missbrauchte, und selbst von

den Spaniern allgemein geliebt wurde. Schlosser in seiner „Geschichte des 18ten Jahrhunderts" tadelt daher auch Maria Theresia, dass sie Farinelli mit Frau von Pompadour in eine Kategorie gestellt habe.

Ich bemerkte bei den beiden jetzt erwähnten Sängern schon, dass sie in Neapel ihre Bildung erhalten hatten. Nicht allein in der Composition war jene Schule ausgezeichnet, sie besitzt zugleich den Ruhm, grosse Gesanglehrer besessen — ich nenne hier nur Nicolo Porpora geb. um das Jahr 1680 — und die grössten Sänger Italiens gebildet zu haben. Bald aber entstanden auch an andern Orten Schulen für Gesang, und endlich gab es fast keine grössere Stadt Italiens, die nicht Ausgezeichnetes hierin geleistet hätte. Besondere Bedeutung erlangte Bologna durch die beiden schon vorhin genannten Meister Francesco Antonio Pistocchi und Antonio Bernacchi. Pistocchi, gleichfalls ein Castrat, war der Gründer der bolognesischen Schule, von der der vorhin genannte Verfasser sagt, dass sie es gewesen sei, welche alle Künste des ausübenden Gesanges zuerst in ein wissenschaftliches System zu bringen suchte, die Schönheit des Tones besonders verlangte, und die Mannichfaltigkeit der Style als eine wesentliche Bedingung der Kunst des Vortrags geltend machte. Bernacchi folgte dem eben Genannten in der Leitung dieser Schule, und war so glücklich, der Welt eine bedeutende Anzahl von Sängern ersten Ranges durch seinen Unterricht zu schenken. Er selbst hatte von der Natur keine glücklichen Gesangorgane erhalten, bildete dieselben aber durch Studium demohngeachtet so aus, dass er, einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit, von Händel und Graun der König der Sänger genannt wurde. Neben dem Systematischen seines Unterrichts, soll er die Bande der Schule erleichtert haben, indem er eine freiere Singweise einführte. Seine Methode ist diejenige, welche sich bis in die Gegenwart fortgeerbt hat und noch jetzt als die Grundlage des Unterrichts im italienischen Gesange betrachtet wird. — Es kann natürlich hier nicht der Zweck sein, so wenig als in dem Nachfolgenden hinsichtlich der Instrumentalvirtuosen diesen Gegen-

stand zu erschöpfen; ich berühre denselben flüchtig um das Gesammtbild dieser Epoche zu vervollständigen. Nur eine Stelle aus der angeführten Schrift erlaube ich mir noch mitzutheilen: „Allein die Zeit der grossen italienischen Malerschule lässt sich mit der Glanzperiode italienischer Musik vergleichen, denn wie einst fast jede kleine Stadt Italiens grosse Maler aufzuweisen hatte, so jetzt fast jedes Oertchen herrliche Musiker aller Branchen, und so allein konnte Italien fasst alle grössern Städte Europa's mit trefflichen Opern versorgen, während das Mutterland demohngeachtet noch mit Schaaren von musikalischen Talenten bedeckt war. Mit tiefem Staunen liest man in den Reiseberichten jener Zeit, dass auf den Strassen, in den Wirthshäusern und an Orten, wo wir nur die Hefe der Musiker suchen, damals in Italien die lieblichste Musik ertönte, und alle Theater, Kirchen und Concertsäle mit den trefflichsten Sängern, Componisten und Instrumentisten besetzt waren. Die Klöster hatten diese in ihren Mönchen und Nonnen, jede grössere Kirche ihren Kapellmeister, ihre Sänger, Organisten und Spieler, und die Waisenhäuser mancher grossen Städte stellten aus ihren Zöglingen, deren die grössten tausend und mehr ernährten, Orchester von 50—60 trefflichen Sängern und Musikern, oftmals Mädchen, welche in den Anstalten bis zu ihrer Verheirathung unterhalten wurden, oder bis sie als Sängerinnen zu den Theatern gingen."

Bei so grosser Anregung, bei solchen Vorbildern des Gesanges konnte die Kunst der Instrumentisten nicht zurückbleiben. Bald begegnen wir auch auf diesem Gebiet ausgezeichneten Leistungen. Die Kunst des Instrumentenspiels hat sich aus der des Gesanges entwickelt, wenigstens anfangs und so lange, als der Instrumentalmusik noch nicht ein selbstständiges Ideal aufgegangen war. Es sind hier namentlich die ersten grossen Violinspieler, deren ich gedenken muss.

In der Mitte des 17ten Jahrhunderts waren die Bogeninstrumente in ihrem Bau bis zu jener Vollkommenheit gediehen, die als unübertrefflich anerkannt ist. Stimmung, sowie Structur waren bis dahin geregelt und Cremona, Brescia und Insbruck

lieferten Instrumente, welche noch jetzt die gesuchtesten sind. Unter solchen Verhältnissen war es natürlich, wenn ausgezeichnete Virtuosen nicht lange auf sich warten liessen.

Als der Gründer der höhern Kunst des Violinspiels in Italien wird gewöhnlich Archangelo Corelli bezeichnet, geb. im Jahre 1653 in einer kleinen Stadt auf bolognesischem Gebiet, gest. 1713. Erst in späteren Jahren verbreitete sich sein Ruf als Violinvirtuos. Corelli gehörte nicht unter die frühreifen Künstler. Noch wenig gekannt trat er eine Reise nach Deutschland an, liess sich an mehreren Höfen mit Beifall hören, und nahm zuletzt Dienste in der Kapelle des Herzogs von Baiern, wo er zwei Jahre verweilte. Nachher kehrte er nach Rom zurück und gab dort zwölf Sonaten für die Violine heraus. Noch immer aber wurden seine Leistungen nur wenig beachtet. Erst als im Jahre 1686 die damals in Rom sich aufhaltende Königin Christine von Schweden zu Ehren des englischen Gesandten ein grosses Concert veranstaltete, welches Corelli an der Spitze von 150 Musikern dirigirte, begann sein Ruf sich schnell zu erhöhen, so dass von diesem Zeitpunct an seine einflussreichere Thätigkeit datirt werden kann. Der Cardinal Ottoboni ernannte ihn jetzt zum ersten Violinisten und Director seiner Hauskapelle, und Corelli blieb in dieser Stellung, wo er vorzüglich förderlich für die Ausbildung der Instrumentalmusik sein konnte, bis an seinen Tod. Er brachte hier die Instrumentalmusik zu einer Höhe, wie man sie bis auf ihn in Rom nicht gekannt hatte, und wird als der erste bezeichnet, der ein regelmässiges Orchester dort eingerichtet habe. Das Gesangreiche seines Spiels gefiel so, dass man ihn sogar in den Kirchen hören wollte, und dass von ihm an sich auch die Zulassung der Saiteninstrumente bei der Kirchenmusik in Rom datirt. Die dankbaren Römer erkannten seine Verdienste, und ihr Enthusiasmus zierte Corelli mit der Bezeichnung: Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi. Nach seinem Tode wurde von dem Cardinal Ottoboni seine Büste mit einer ausserordentlich rühmenden Unterschrift aufgestellt. Corelli war ausgezeichnet durch tonreiches, gefühlvolles Spiel, we-

niger durch Fertigkeit, die ihm noch in keinem hohen Grade zu Gebote stand. Das Gebiet, auf welchem er sich bewegte, war überhaupt noch ein beschränktes. In einem Concert beim Cardinal Ottoboni machte er Händel's Bekanntschaft. Eine der Händel'schen Opernouvertüren wurde aufgeführt. Corelli hatte die Composition sanft und gefühlvoll aufgefasst, wie es seine Weise war, ohne auf Händel's Feuer und Lebendigkeit einzugehen. Heftig riss ihm dieser die Violine aus der Hand und spielte die Stelle auf seine Weise. Corelli entgegnete ihm: Aber lieber Sachse, ihre Musik ist im französischen Style, auf den verstehe ich mich nicht. Aehnliche Anekdoten werden mehrere erzählt, so von seinem Aufenthalt in Neapel. Ton- und gesangreicher Vortrag war, wie gesagt, seine Eigenthümlichkeit. Bravour besass er noch nicht, und die Benutzung der höhern Lagen des Instruments war ihm unbekannt. An seinen Compositionen ist das Melodiös-Fliessende, Verständliche, Ungesuchte und Einfache zu rühmen. Für unsere Zeit sind dieselben überwiegend aber doch wohl nur von historischem Interesse. Er hat viele Sammlungen von Sonaten und Concerten herausgegeben. Am höchsten werden die Sachen geschätzt, welche er von 1690 bis 1700 componirte. Wie weit er aber im Vergleich zu anderen Ländern immerhin voraus war, erhellt aus der Angabe, dass in Frankreich im Jahre 1715 die Kunst des Violinspiels noch so tief stand, dass sich in Paris keiner fand, der Corelli's Sonaten zu spielen verstanden hätte. — Gleichzeitig mit Corelli werden noch die Violinisten Geminiani, ein Luccheser, und Vivaldi, ein Venetianer, genannt. — Grösseres aber nach Aller Urtheil leistete Giuseppe Tartini, der erste Meister Italiens zu seiner Zeit, geb. zu Pirano, einem Landgute in Istrien im Jahre 1692, gest. 1770. Ich theile zu Ihrer Unterhaltung Ihnen einige Hauptpuncte aus der ziemlich romanhaften Biographie dieses Künstlers mit. Seine Eltern wünschten, dass er sich dem geistlichen Stande widmen möchte und übergaben ihn, der grosse Fähigkeiten zeigte, einer Unterrichtsanstalt, wo er die Humaniora absolvirte, und nebenbei ein wenig Musik und Violinspiel erlernte. Sie liessen ihm, da

sie verlangten, er solle in den Franciscanerorden der Minoriten treten, ein paar Zellen in einem Kloster geschmackvoll auf eigene Kosten einrichten. Aber Tartini, sehr weltlich gesinnt, war nicht zu bereden. Er bezog 1710 die Universität zu Padua, um Jurisprudenz zu studiren Mehr als diese Wissenschaft aber und auch die Violine interessirte ihn damals die Fechtkunst, in der er es schon früh zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht hatte. Unaufhörliche Duelle mit Studenten waren die Folge. Es war sein Vorsatz, als Fechtmeister nach Frankreich zu gehen. Aber eine junge Dame, aus der Familie des Cardinals Cornaro, hatte sein Interesse gefesselt. Er unterrichtete dieselbe und verliebte sich in sie so leidenschaftlich, dass er sie schnell heirathete, ohne dass die beiderseitigen Eltern ein Wort erfuhren. Seine Eltern waren so erzürnt, dass sie ihm für immer ihre Unterstützung versagten; noch mehr der Cardinal, der ihm nachstellen liess, so dass Tartini sich genöthigt sah, seine Gattin in Padua zurückzulassen und als Pilger verkleidet zu fliehen. Unstät und flüchtig irrte er nun von Ort zu Ort, bis er in das Minoritenkloster zu Assisi kam, wo er in dem Küster desselben einen Verwandten fand, der ihn aufnahm und verbarg. Hier nun, mehrere Jahre genöthigt zu verweilen, hatte er Zeit und Gelegenheit, über den Leichtsinn seines Lebens nachzudenken; gänzlich umgebildet in seinem Charakter ging er später wieder aus demselben hervor. Um die Langeweile des Klosters zu zerstreuen, nahm er die Violine zur Hand. Er hatte einen tüchtigen Lehrer gefunden und machte, da er fleissig zu werden anfing, bald grosse Fortschritte. Ziemlich bekannt ist die Anekdote, welche sich an die Entstehung seiner Teufelssonate, deren Composition in diese Zeit fällt, knüpft. Mit der Ausarbeitung dieses Werkes beschäftigt, erschien ihm einstmals im Traum der Teufel und hielt ihm, seine Leistungen als Violinist herabsetzend, eine Strafpredigt. Gewissensbisse, die ihn wachend und schlafend beunruhigen mochten, hatten sich in die concretere Gestalt des Teufels gekleidet. Tartini war im Traum mit seiner Sonate beschäftigt. Der Teufel verspottete ihn, nahm die Violine zur Hand und

zeigte ihm neckend Schwierigkeiten, welche er nicht überwinden könne, — erinnere ich mich recht, so war es namentlich ein Triller, mit dem zugleich eine zweite selbstständig sich bewegende Stimme verbunden ist. Der Traum war lebhaft gewesen, und Tartini erinnerte sich beim Erwachen genau des Hergangs, entzückt über das Kunststück, was ihm der Teufel gezeigt hatte. Er nahm es in sein Werk auf und übte sich rastlos, bis ihm die vollkommene Ausführung desselben gelang. Noch immer war sein Aufenthalt der Welt unbekannt. Einst, bei einem Feste, spielte Tartini in der Kirche Violine. Ein heftiger Windstoss hob den Vorhang, hinter dem er verborgen war, auf. Er wurde sogleich von einem anwesenden Paduaner erkannt, der nichts Eiligeres zu thun hatte, als die gemachte Entdeckung zu verrathen. Tartini's Gattin meldete ihm sogleich die Aussöhnung des Cardinals und die so für ihn vorhandene Möglichkeit der Rückkehr. Jetzt wieder in die Welt eintretend, wurde er bald der Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Im Jahre 1721 erhielt er die Stellung als erster Violinist an der Kirche des heil. Antonius zu Padua, an einer der besten Kapellen Italiens. 1723 erging an ihn ein Ruf nach Prag zur Krönung Kaiser Carl VI. Dort weilte er drei Jahre bei einem Grafen Kinski. Hier hörte ihn der deutsche Flötist Quanz. Dieser schreibt über sein Spiel: „Er war in der That einer der grössten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrumente, Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die grössten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Triller, sogar Doppeltriller schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen viele Doppelgriffe mit unter und spielte gern in der äussersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen.“ Später hat er ohne Zweifel auch diese Vorzüge sich noch anzueignen gewusst, er würde sonst nicht wenn ein Violinist sich nur durch Fertigkeit der Finger und des Bogens vor ihm gezeigt hatte, gewöhnlich gesagt haben: das ist schön, das ist schwer, aber hier (wobei er die Hand

auf die Brust legte) hat es mir nichts gesagt. Nach Verlauf jener drei Jahre ging er nach Padua zurück, schlug die glänzendsten Einladungen aus und errichtete 1728 seine grosse, höchst einflussreiche Musikschule, welche ihm den Namen des Lehrmeisters der Nationen — il maestro delle nationi — verschaffte und aus der jetzt die vorzüglichsten Violinisten aller Länder hervorgingen. Was ihm in eigner Person durch Reisen allein zu erreichen unmöglich war, Verbreitung seiner Kunst, das erlangte er jetzt in ausgedehnter Weise durch seine Schüler. Als die vorzüglichsten derselben werden genannt: Pietro Nardini und Gaetano Pugnani; zu Naumann's, des Dresdner Kapellmeisters, Bildung trug er wesentlich bei, wie dies später an seinem Orte noch erwähnt werden wird. Auch in anderer Hinsicht erwarb er sich um Padua Verdienste. Er unterstützte vielfach arme Wittwen und Waisen und lies Kinder armer Eltern auf seine Kosten in der Schule unterrichten. Tartini hat mehrere theoretische Werke, insbesondere eines von der Theorie des Klanges herausgegeben, und sich darin als Entdecker bewiesen. Dass er seine Sätze in mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt hat, soll nach dem Urtheil eines Freundes von ihm daher kommen, dass er ein schlechter Rechner und noch schlechterer Mathematiker gewesen ist; er hatte sich bei seinen musikalischen Rechnungen eine ganz eigene, sonderbare Verfahrungsweise ausgedacht, welche ihm durch Uebung ganz leicht geworden war, während sie Anderen unverständlich blieb. Burney, bei Beurtheilung derselben, bediente sich der Worte des Sokrates, welche dieser von Heraklit gebraucht hatte: Was ich verstanden habe, ist vortrefflich; ich schliesse daraus, dass auch das von gleicher Vortrefflichkeit ist, was ich nicht verstanden habe. — Die Kunst der Bogenführung sagt Kiesewetter, ward durch ihn zu einer früher nicht geahnten Vollkommenheit gebracht. Ich nenne zum Schluss dieser Darstellung noch einen Schüler des Corelli, Pietro Locatelli, geb. zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo, und gegen die Mitte desselben als einer der grössten Violinvirtuosen allgemein bekannt. Er durchreiste ganz Europa und

wählte endlich Amsterdam zu seinem bleibenden Wohnsitz. Dort errichtete er ein stehendes Concert und starb daselbst 1764. Die Werke dieses Mannes haben mich bei der Durchsicht lebhaft interessirt. Man findet hier schon eine hochgesteigerte Bravour, in der That, wie es mir scheinen wollte, Elemente des ein Jahrhundert später kommenden Paganini.

Dasselbe, diese hochgesteigerte Bravour und vielfache Elemente der spätern Virtuosität erblicken wir auch bei dem ersten grossen Pianofortespieler und Componisten Italiens, Domenico Scarlatti. Es ist hier der Ort auch dieser Leistungen noch im Vorübergehn zu gedenken. Domenico Scarlatti war der Sohn des Alessandro Scarlatti, geb. zu Neapel im Jahre 1683. Ein Schüler desselben in seiner musikalischen Ausbildung überhaupt, erhielt er die Vorbereitung für seinen spätern Beruf in Rom. Durch ihn setzte der Vater die begonnene Verselbstständigung der Instrumentalmusik durch, um so leichter durch, als der Sohn zur Verbreitung dessen was er schuf durch seine grossen Reisen wesentlich beitrug. England, Frankreich, Spanien, Portugal hatten Gelegenheit die Kunst dieses Mannes zu bewundern. Nur nach Deutschland ist er nicht gekommen. Erst ein Enkel des alten Scarlatti, Giuseppe Scarlatti, welcher die grösste Zeit seines Lebens hindurch in Wien lebte, verpflanzte die Bestrebungen dieser Familie nach Deutschland, einer Familie, die in ihrer Stellung zur italienischen Kunst vielfach Analoges zeigt mit der Sebastian Bach's in Deutschland. Wie Seb. Bach bezeichnet A. Scarlatti in Italien den Wendepunct zwischen alter und neuer Zeit; wie Dom. Scarlatti bezeichnet Emanuel Bach die entschiedenere Wendung zum Neuen, die Verselbstständigung der Instrumental- insbesondere der Pianofortemusik. Dom. Scarlatti war zuletzt Pianist des Königs von Spanien, und starb daselbst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Werke dieses Mannes haben neuerdings wieder grösseren Eingang gefunden. C. Czerny hat eine Gesammtausgabe derselben veranstaltet und durch eine sehr rühmende Vorrede dieselbe eingeleitet. Liszt und Clara Schumann haben Compositionen öffentlich gespielt, jener die

Katzenfuge, diese eine Sonate, bemerkenswerth durch das Ueberschlagen der Hände. Unter der grossen Menge dieser Sonaten ist allerdings auch manches Veraltete; viele jedoch behaupten für alle Zeiten ihren Werth. Für die Kenntniss der Geschichte des Instruments, sowie zur Vervollständigung des Bildes von den damaligen grossen Kunstleistungen Italiens sind sie von ausserordentlicher Bedeutung. Mit Erstaunen erblickt man diese hochgesteigerte Bravour, wenn schon die Ausführung bei der Beschaffenheit der damaligen Instrumente nicht die Schwierigkeiten darbieten konnte, wie gegenwärtig.

Auch das Orgelspiel blühte in dem ganzen gegenwärtig besprochenen Zeitraum. In der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts hatte Italien den hochberühmten Frescobaldi, zu welchem auch deutsche Organisten kamen um ihre Studien zu machen. Er war der Lehrer des kaiserlichen Hoforganisten Froberger. Die Organisten waren von jeher die Vertreter der strengern Kunst und so erblicken wir noch längere Zeit hindurch in Italien tüchtige Künstler dieses Faches. Seit dem 17ten Jahrhundert bildete sich der doppelte Contrapunct und die Fuge mehr und mehr aus. Die Letztere erhielt indess erst in der Zeit A. Scarlatti's ihre Vollendung. Bald traten in Italien und Deutschland Theoretiker auf, welche die Lehrsätze entwickelten und feststellten, und so sehen wir endlich auch dies Gebiet zum ersten befriedigenden Abschluss gelangen. — Zum Schluss muss ich hier noch der ersten virtuosenmässigen Leistungen auf den Blasinstrumenten gedenken. Das Hervortreten derselben nach dem Vorgange der Saiteninstrumente fällt in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Blieb auch in Italien die Orchestermusik immer nur eine Sache von untergeordneter Bedeutung, so erscheint dieselbe doch nun schon bis zu einer Stufe ausgebildet, welche Deutschland in den Stand setzte, darauf fortzubauen und später das Höchste dieser Gattung zu erreichen. — —

Das heitere, prächtige, farbenglühende Venedig zieht jetzt noch unsere Blicke auf sich. Eine dritte italienische Musikschule — ausser anderen, indess weniger umfassenden und er-

folgreichen — ist noch zu nennen, mit der römischen und neapolitanischen von der grössten Bedeutung: die venetianische. In Venedig bestand eine eigene Schule der Tonkunst in dem gesammten, bis jetzt besprochenen Zeitraum. Ich gedenke derselben erst an diesem Orte, weil es die Uebersicht wesentlich erleichtert, das Zusammengehörige in grössern Gruppen zusammengestellt zu finden, während die blosse Gegenüberstellung gleichzeitiger Vorkommnisse nur die untergeordnete Orientirung über die Zeitfolge gewährt.

Die ersten Anregungen gingen auch hier von den Niederländern aus; ich bemerkte schon, dass es Hadrian Willaert gewesen sei, welcher als der Gründer der Schule zu bezeichnen ist. Seine unmittelbaren Amtsnachfolger am Dome des heil. Marcus waren die Schüler desselben, Cyprian de Rore (1563) welchen die enthusiastische Verehrung der Italiener den Namen „il divino“ beilegte, und Zarlino, der grösste Theoretiker des Jahrhunderts. Ausser diesen werden noch mehrere andere Namen als seiner Schule angehörig genannt, der schon einmal erwähnte Alfonso della Viola, Constanzo Porta u. A. Die Venetianer haben einen eigenthümlichen Styl ausgebildet, obschon man ihre Schule natürlich nicht völlig getrennt und streng geschieden von den schon erwähnten vorstellen darf. Vielleicht sind in ihrer Musik verwandte Elemente mit denen der venetianischen Malerschule. Wenn wir bei den Römern, bei Raphael die schöne, classische Form, die Strenge der Zeichnung, den idealen Schwung bewundern, so ist dagegen bei den Venetianern die Farbe dasjenige Element, durch welches vorzugsweise ihre künstlerischen Bestrebungen Vollendung erlangt haben. Mit bewundernswerther Meisterschaft, sagt Kugler, wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen. Es ist die Freude am Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht, — so namentlich bei Tizian, — das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut, die Befreiung der Kunst aus den Banden kirch-

licher Dogmen. Venedig, ausgezeichnet durch Reichthum, politische und kriegerische Macht, genussliebend und genussbietend, zeigte weniger Interesse für Religion und es kam ihm weniger darauf an, die kirchliche Strenge aufrecht zu erhalten. Die Oper fand, wie Sie wissen, hier sehr früh Eingang, und auch dies trug dazu bei, der Musik der Republik einen abweichenden Charakter zu geben. Wie nun bei den Malern die Farbe das vorwaltende Element ist, so scheinen die Musiker mehr Rücksicht zu nehmen auf den Glanz der äusseren Erscheinung, mehr die Wirkung in's Auge zu fassen. Die Werke der sogleich zu erwähnenden Meister, die Neigung derselben für Vollstimmigkeit, die beliebte Zusammenstellung mehrerer Chöre — nach Willaert's Vorgang — spricht dafür.

Zu den ausgezeichnetsten Meistern in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts gehören Andreas Gabrieli und dessen Neffe Giovanni Gabrieli, insbesondere der Letztere, beide nacheinander Organisten am Dome des heil. Marcus. Giovanni Gabrieli, aus der Familie der Galilei, der auch der Physiker angehört, war um das Jahr 1540 geboren. Von dem gelehrten, zugleich aber auch die Tonkunst liebenden Vater für die Wissenschaften wie für Musik herangebildet, wurde er, da sein grosses Talent früh sich entwickelte, für die Letztere bestimmt. Er machte die umfassendsten Studien und wurde einer der grössten Orgelvirtuosen seiner Zeit. Im hohen Alter erlebte er noch — er starb im Jahre 1612 — den Glanz und die Pracht der neu in die Welt eintretenden Oper. Er selbst aber ist nicht eingegangen auf dieses Neue. Seine Richtung ist die des erhabenen Styls der Kirchenmusik im 16ten Jahrhundert. Ausführlicheres findet man in der schon früher genannten Schrift von Winterfeld. Rochlitz in seinem Sammelwerk theilt zwei Werke von Gabrieli mit, hier ist es insbesondere ein Benedictus für drei Chöre — 3 Sopr. und 1 Ten., der zweite für die gewöhnlichen 4 Stimmen, der dritte für 1 Ten. und 3 Bässe — welches die Aufmerksamkeit fesselte. Es ist wie sie schon aus dieser Anordnung der Stimmen entnehmen können, ein überaus glänzendes Musikstück. Für uns ist Ga-

brieli, sowie überhaupt die venetianische Schule interessant, da sie nicht ohne Einfluss auf Deutschland geblieben ist. Die geographische Nähe, die vielfachen engen Handelsverbindungen, sowie auch der weltlichere Sinn Venedigs, der an Glaubensstreitigkeiten weniger Interesse fand, waren jedenfalls hiervon die Ursache, während das strengere Rom gar nicht auf Deutschland einwirkte. Auch deutsche Maler, so Albrecht Dürer, besuchten Venedig, wenn schon vielleicht mit geringerem Erfolg für ihre Ausbildung, wie die Musiker. Die Letzteren erhielten sehr erfolgreiche Anregung durch Gabrieli und dessen Schule und wir werden im weiteren Verlauf der Darstellung mehrere der vorzüglichsten deutschen Meister zu nennen haben, welche dort ihre Ausbildung erhielten. Venedig hat dadurch wesentlich eingewirkt auf die Gestalt der Kunst in unserem Vaterlande und dazu beigetragen, dieselbe von der ihr innewohnenden Starrheit und Schwerfälligkeit zu befreien. — Ein zweiter grosser Tonsetzer dieser Schule ist Antonio Lotti. Dieser gehört vollständig der neuen Richtung an, der durch die Oper bewirkten Umgestaltung der gesammten Tonkunst, obschon er derselben durchaus noch nicht ein tadelnswerthes Uebergewicht gestattete; im Gegentheil: es ist die alte Strenge und Gediegenheit bei ihm vorwaltend, aber verschönt durch die Grazie der Epoche des schönen Styls. Kiesewetter bezeichnet ihn als einen Meister, welcher im sublimsten Contrapunct, wie im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama, wie im Madrigal Keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmässigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreiht. Seine Studien fallen in die Zeit um das Jahr 1684. Später wurde er Organist an der Marcuskirche. Um das Jahr 1712 hörte ihn und einige seiner Werke der damalige Churprinz von Sachsen. In Folge des grossen Eindrucks, den er auf diesen gemacht hatte, ward er 1718 an den Hof zu Dresden berufen, wo seine Gattin als Sängerin auftrat. Er kehrte aber schon 1719 nach Venedig in sein voriges Amt zurück und wurde 1733 zum Kapellmeister daselbst ernannt. Er starb im Jahre 1740. Auch Opern hat Lotti in der Zeit von 1683 bis 1718 in grosser Zahl

geschrieben, die in ganz Italien gegeben wurden. Hier accommodirte er sich der Menge. Was seinen Werth für uns bezeichnet, sind, wie es nach allen Vorausgegangenem kaum erst einer Bemerkung bedarf, seine kirchlichen Werke. Leider sind uns davon nicht viele bekannt. Rochlitz theilt einige Bruchstücke mit, unter diesen das zuerst in No. 50. Bd. XXI. der Allgem. musik. Zeitung (jedenfalls von A. B. Marx, obschon dort Merx gedruckt steht) veröffentlichte Crucifixus, eins der herrlichsten Werke der italienischen Kirchenmusik überhaupt. Selbst Hasse der als ein Schüler Scarlatti's sonst nicht gern einem andern Meister Gerechtigkeit widerfahren liess und namentlich Durante, wo er konnte, herabsetzte, hatte ihn, als er im Jahre 1727 ihn kennen lernte, hochschätzen gelernt: „Welcher Ausdruck", rief er aus, als er eine Lotti'sche Composition hörte, „welche Mannichfaltigkeit und doch welche Richtigkeit und Wahrheit der Ideen". Ich nenne endlich den letzten bedeutenden Künstler dieser Schule, welcher zugleich der neuesten Zeit am nächsten steht: Benedetto Marcello, ein venetianischer Patricier und eigentlich Dilettant, geb. 1680, gest. 1739. Er war Staatsmann, anfangs Richter in Venedig unter den sogenannten Vierzigern der Republik, zuletzt Kanzler in Brescia. Seine Neider und auch spätere Schriftsteller benutzten diesen Umstand, wie wohl sehr mit Unrecht, um seine musikalischen Leistungen zu verdächtigen, sagend, dass das, was dem Musiker nicht gelungen, Aufführung seiner Werke in vielen Hauptstädten Europa's, durch den Einfluss des Kanzlers bewirkt worden sei. Dem Charakter seiner Werke nach steht Marcello der neuesten Zeit am nächsten, obschon er nie für die Oper gearbeitet hat. Charakteristisch für ihn ist, dass er statt der bis dahin üblichen lateinischen Texte eine italienische Uebersetzung der Psalmen für seine musikalische Bearbeitung wählte, charakteristisch ferner dass er sich den Texteswörten weit mehr, als bis dahin üblich, im Einzelnen anbequemte, dass er nach dem Ausdruck der Einzelheiten des Textes strebte, während es früher mehr auf den Ausdruck der Gesammtstimmung angekommen war; eine nothwendige Folge dieses Strebens musste der häufige Wechsel des

Tempos und der Taktart in demselben Stück sein. Sein Hauptwerk sind 50 David'sche Psalmen, welches in vielen Ausgaben erschienen ist, so zu Anfang dieses Jahrhunderts in Venedig. In neuester Zeit sind einzelne daraus in mehreren Ausgaben wieder gedruckt.

Ich beschliesse hiermit für längere Zeit die Darstellung der Geschichte der italienischen Musik. Italien hat bis herab in die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Grösste geleistet; von da an datirt sich der Verfall seiner Kunst; nur auf dem Gebiete der Oper, insbesondere der komischen, ist noch Grosses geleistet worden. Wir erblicken in den durchlaufenen Jahrhunderten die Bewegung von einem Endpunct zum anderen, von der ausschliesslichen Herrschaft der Kirchenmusik im 16ten Jahrhundert bis zum Verschwinden derselben im 18ten und 19ten, wir sehen, wie die Oper, welche im 17ten und 18ten Jahrhundert der Kirchenmusik nur gleichberechtigt gegenüberstand, endlich alle Kräfte an sich zieht, wir gewahren, wie dieselbe der strengeren Kunst Vernichtung bringt, um endlich, des gediegenen Haltes gänzlich entbehrend, in Trivialität unterzugehen.

Bevor ich jedoch weiter gehe, ist es nothwendig, die zurückgelegte Bahn noch einmal unter allgemeinen, kunstgeschichtlichen Gesichtspuncten zu betrachten. Wie ich am Schlusse der ersten, einleitenden Periode bestrebt war, Ihnen die culturgeschichtliche Bedeutung des Aufschwungs der Tonkunst zu classischer Höhe überhaupt darzulegen und den Moment zu bezeichnen, wo dieselbe Trägerin des fortschreitenden Geistes wird, so kommt es jetzt, nachdem wir schon einen grösseren Reichthum des Stoffes vor uns haben, darauf an, die innere Entwicklung, die Gesetze welche diese bestimmen, näher zu erörtern und festzustellen, um auf diese Weise, mit den Thatsachen Schritt haltend, zugleich zu tieferer Erkenntniss derselben, nach und nach aber zu einer umfassenden Orientirung über das grosse Ganze der Tonkunst und die Gestaltung desselben bis herab auf die Gegenwart zu gelangen. Dies wird die Aufgabe der nächsten Vorlesung sein.

Siebente Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Alle Künste entspringen aus der Religion; Baukunst, Skulptur, Malerei, Musik, Poesie danken dem Eintritt des Göttlichen in die Welt, der Hinwendung der Völker zu demselben ihre Entstehung und Entfaltung bis fast zu dem höchsten Grad der Vollendung hin. Wir finden, wenn wir den Ursprung und Fortgang der Kunst auch nur flüchtig ins Auge fassen, überall diese Wahrnehmung bestätigt. In der ersten Periode ihres Daseins namentlich weilen die Künste fast ausschliesslich in den Hallen der Kirche als Dienerinnen des Göttlichen und Vermittlerinnen seiner Herrlichkeit. Die Künste erhalten die erste Pflege und Nahrung von der Religion und haben daher zunächst auch einen gemeinschaftlichen Inhalt mit dieser; die christliche Kunst hat das Christenthum zum Inhalt. Dies ist die Würde und Grösse der Kunst, dies ist es, was dieselbe mit Wissenschaft und Religion auf den Gipfel menschlicher Geistesthätigkeit stellt, und die höchste Weihe über sie ausströmt.

Zwar scheint die Kunst nur für kürzere Zeit die Religion sich zum Inhalt zu wählen; sie scheint eine Heuchlerin, eine Betrügerin zu sein. Sie dankt der Religion ihren Inhalt, sie weilt anfangs in den mütterlichen Armen der Kirche, und doch, kaum gereift, kaum zu höherem, selbstständigem Dasein entfaltet, verlässt sie die Hallen des Tempels, und eilt hinaus in die Welt, um sich der irdischen Freude und dem irdischen Schmerze

des Menschen zuzugesellen, um Ersatz zu suchen in dem bunten Wechsel des Weltlebens für den Ernst und die Strenge ihrer Jugend. Fast scheint es, als ob sie nur ihre eigene Erstarkung abwartete, um dann der Mutter, der Kirche für immer untreu zu werden. Aber auch jetzt, eingetreten in die Welt, bleibt sie die schönste Zierde ihres Daseins hindurch ihrem göttlichen Ursprung getreu, und bewahrt den eingebornen Geist. Die Kunst ist keine Heuchlerin, keine Betrügerin. Ihre dienende Stellung giebt sie zwar jetzt auf; sie wählt nicht mehr ausschliesslich oder überwiegend Gegenstände des kirchlichen Glaubens zum Object; sie wird sich selbst Zweck, und das schöne ihr einziger Inhalt. Aber jetzt lernt der Mensch in ihr die ursprüngliche Hoheit reines Wesens empfinden; er gelangt zum Bewusstsein seiner eignen Unendlichkeit, zu jenem Bewusstsein, welches Göthe schön in den, einem alten Mystiker nachgebildeten Worten ausspricht:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnte es das Licht erblicken!
West' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken!

Der Unterschied ist, dass das Göttliche nicht mehr in der ihm eigenen Form der Religion Inhalt der Kunst ist, sondern dasselbe als eingegangen in die menschliche Natur erscheint. Wenn die Kunst früher im Dienst der Kirche das Irdische durch das Himmlische verklärte, die Weltlichkeit hinaufhob in jene höhere Sphäre, und vom Ueberirdischen ihren Ausgangspunct nahm, so geht sie jetzt ein in die Welt, nimmt Wohnung in ihr, aber durchdringt dieselbe mit ihrem göttlichen Inhalt. Früher stand sie auf Seite des Ueberirdischen, und zog das Weltliche in dieses herein; jetzt steht sie auf der Seite des Irdischen, aber erfüllt dies mit dem Unendlichen, und einet so von der entgegengesetzten Seite beide Sphären.

Nur erst spät, zur Zeit ihres beginnenden Verfalles, vergisst die Kunst ihren höheren Ursprung, verliert ihre überirdische Basis, und giebt sich hin an die Welt. Das schöne Gleichgewicht beider Seiten verschwindet, das Irdische ist nicht mehr

von dem Göttlichen durchdrungen und verklärt, sondern allein noch vorhanden. Jetzt entfaltet zwar die Kunst ihre ganze weltliche Pracht; jetzt erst wird sie hauptsächlich die massenbezwingende, die hinreissende, aber sie vermag dies nur, indem sie den Leidenschaften der Menge schmeichelt, und diese in ihrer ganzen natürlichen Nacktheit ohne Verklärung und höhere Weihe darstellt. Ihren Beruf, das Himmlische und Irdische zu vermitteln, die Erhabenheit des Göttlichen zu mildern durch ihre menschlichere Natur, hat sie vergessen; sie ist untergegangen in der Welt. Jetzt endlich wird sie fähig, auch den schlechtesten Inhalt in sich aufzunehmen, und statt der Veredlung, der Frivolität, Eitelkeit und Unsittlichkeit zu dienen. Nicht allein Poesie und Malerei, nicht allein die mit Worten verbundene Musik, auch die reine Instrumentalmusik, kann diesem Schicksal unterliegen, und es bedarf nur einer Erinnerung an die Modeproducte des Tages, um die Wahrheit dieser Ansicht bestätigt zu finden. — Aber solche Leistungen gehören allein der Stufe des Verfalls an. Wesentlich ist der Inhalt der Kunst die Unendlichkeit des Geistes, und das Höchste, was die Brust des Menschen zu bewegen vermag, ist ihr zur Offenbarung übergeben. Die Religion enthält nichts, was der Kunst in ihrer Weise unerreichbar wäre, und so wie jene, feiert auch sie den Triumph des menschgewordenen, in die irdische Welt eingetretenen Göttlichen.

Betrachten Sie unter den eben aufgestellten Gesichtspuncten den bis jetzt zurückgelegten Weg, so ergiebt sich die Anwendung leicht. Es sind die beiden ersten, grossen Epochen, welche ich Ihnen dargestellt und auch schon als die des erhabenen und schönen Styls bezeichnet habe. Das 16te Jahrhundert, die Schule Palestrina's, umfasst die ausschliesslich kirchliche Richtung der italienischen Tonkunst; das 17te und 18te Jahrhundert ist die Epoche des schönen Styls; die Zeit des Verfalls beginnt in dem gegenwärtigen Jahrhundert.

Noch unter anderen, obschon verwandten Kategorien lässt sich die bezeichnete Entwicklung begreifen. — Alle Kunst besteht in der gegenseitigen Durchdringung eines Geistigen und

Stofflichen, eines Inneren und Aeusseren, und das Uebergewicht einer dieser Seiten über die andere, sowie die Vereinigung zu vollkommenster Harmonie bezeichnet die Hauptwendepuncte in der Geschichte der Kunst. Alle Künste beginnen mit dem Geist, mit dem Uebergewicht, mit dem Uebergreifen desselben über das sinnliche Material, und enden auf der entgegengesetzten Seite mit dem Uebergewicht des Materiellen. In der Mitte zwischen diesen beiden Endpuncten, zwischen der Herrschaft des Geistes im Anfang und dem Uebergewicht des Materiellen am Ende, erscheint das schönste Gleichgewicht beider Seiten, die vollkommenste Durchdringung von Geist und Materie in der schönen, der eigentlich classischen Kunstepoche.

Handelt es sich um nähere Veranschaulichung dieser Entwicklung, so glaube ich, kein schlagenderes Beispiel wählen zu können, als die bildende Kunst der Griechen und Römer, und um dieser grossen Anschaulichkeit willen mögen Sie die Abschweifung auf ein zwar verwandtes, doch nicht unmittelbar hierher gehöriges Gebiet entschuldigen. Es ist überhaupt von beiden Völkern, namentlich dem erstgenannten, in Bezug auf Kunst ausserordentlich viel zu lernen. Um wie viel tiefer auch der Geist in der christlichen Zeit in den Schacht seines Inneren hinabgestiegen ist, wir stehen zurück an ungehemmter, naturgemässer, rein und klar sich darstellender Entwicklung hinsichtlich des Grossen und Ganzen sowohl, als auch der Individuen; wir stehen zurück an Gesundheit und Frische des Geistes, viel zu sehr beschwert und in unserem Bewusstsein zersplittert durch die Masse der Bildungsgegenstände, und durch das complicirte moderne Leben. Jene alten Völker haben ausserdem für fast Alles, was in den nachfolgenden Zeiten gross und bedeutend werden sollte, die Bahn gebrochen, und die späteren Vervollkommnungen sind mehr nur Resultat des in sich vertiefteren Standpunctes ohne wahrhaften Fortschritt. Nur allein die Tonkunst, ganz allein ein Resultat der modernen Zeit, macht eine Ausnahme, — ein Umstand, von dem unsere Literar- und Culturhistoriker bis jetzt fast keine Ahnung hatten, obschon er geeignet ist, nicht allein die grosse Bedeutung der

Musik überhaupt zu beweisen, sondern auch insbesondere das deutsche Leben in seinem tiefsten Mittelpunct zu erfassen; — die Tonkunst ist das Eigenthümlichste der modernen Zeit, die Grösse und der Stolz derselben, und in ihrer Stellung zu der allgemeinen geistigen Entwicklung noch lange nicht ausreichend erkannt. —

Mit den griechischen Göttern beginnen die gebildeten Kunstdarstellungen jenes Landes, wo sie verehrt wurden, und zwar mit dem Kreise der obersten Götter. In schroffer Hoheit und Erhabenheit treten sie in die Welt ein. Die Gestalten haben eine ruhige, würdevolle Haltung, die Arme und Füsse sind unbeschäftigt, von Kühnheit der Stellungen und Beweglichkeit des Körpers ist noch keine Rede. Der gesammte Körper stellt sich uns meist bekleidet dar, und aller Ausdruck concentrirt sich im geistigsten Theile, dem Gesicht. Man sieht, wie der Geist mit Mühe noch in die irdische Erscheinung eingeht, wie er noch viel zu sehr für sich ist, um sich des ganzen stofflichen Reichthums zu bemächtigen, wie er in seiner Hoheit und Erhabenheit die menschliche Gestalt noch nicht völlig zum Ausdrucksmittel für sich gebrauchen kann, wie er noch über die sinnliche Erscheinung hinausragt. Ich erinnere an die im Alterthum so hoch berühmte Statue des Zeus von Phidias, die durch Ab- und Nachbildung auch auf uns gekommen ist. Der Gott thront in würdevoller Erhabenheit, in Gewänder gehüllt, auf einem reich verzierten Sessel, majestätisch in der Linken das Scepter mit dem Adler haltend. Diese Hoheit des olymperschütternden Zeus zur Erscheinung zu bringen, war das Ziel des Künstlers, und die gesammte Darstellungsweise musste daher, mit Ausschliessung aller mehr irdischen Beziehungen, diesem Zweck dienen. — Portraitähnlichkeit, Nachbildungen ausgezeichneter menschlicher Gestalten schliessen die Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen und Römern. Die ganz individuelle Wahrheit und Richtigkeit, Virtuosität in der Darstellung ist es, worauf der Künstler sein Hauptaugenmerk richtet. Der dem vorigen entgegengesetzte Standpunct, Uebergewicht des Materiellen auf Kosten des höhern Geistes, Ver-

senkung in die Aeusserlichkeit sind das Charakteristische. Alle künstlerischen Mittel sind erkannt und zur Virtuosität gesteigert; Reflexion auf die Wirkung kommt hinzu, und hat jene frühere, nur in der Sache lebende Naivität, jene weihevolle Versenkung ganz vernichtet. So erblicken wir in der berühmten Gruppe des Laokoon bei aller Vortrefflichkeit des Werkes ein Zurschautragen der Technik, und der Künstler breitet seine Kenntniss des menschlichen Körpers vor uns aus; so tritt der gleich hochberühmte vatikanische Apollo mit theatralischem Anstand vor uns hin, coquettirend möchte ich sagen, und lässt ein dem Modernen etwas verwandtes Effectstreben seines Schöpfers durchblicken. Das ist die Stufe sinkender Kunst, die an die Stelle der alten einfachen Grösse und Weihe Aeusserlichkeiten treten lässt. — In der Mitte zwischen diesen jetzt gezeichneten Endpuncten, in der schönen, im engeren Sinne classischen Epoche ist es, wo dass herrlichste Gleichgewicht beider Seiten, des geistigen und materiellen Elements, sich zeigt. Der Geist ist vollständig eingegangen in die sinnliche Erscheinung, und durchdringt diese nach allen Seiten; der ganze Körper ist belebt, und die minder geistvollen Organe sind aufgenommen in die Idee des Ganzen und verklärt von dieser. Wenn sonst das Antlitz in Erhabenheit strahlte, und die übrigen, nur dem Gesammtausdruck dienenden, verhüllten Körpertheile in den Hintergrund traten, so ist jetzt der Geist eingegangen in die Gesammtheit des Körpers. Das Nackte wird zum wichtigsten Gegenstand der Kunst, und die sinnliche, aber noch nicht bis zu individuellen Zufälligkeiten der Gestalt herausgearbeitete Seite in ihrem Recht anerkannt. Der Geist der Kunst ist aus jener früheren Naivität herausgetreten, fortgeschritten zu erweitertem Bewusstsein, ohne jedoch in der Rücksicht auf das Aeussere ganz sich von der ursprünglichen Basis zu verlieren. Beide Seiten durchdringen sich zu einem untheilbaren Ganzen, beide sind im Gleichgewicht, beide decken sich. Wenn früher vorzugsweise die Götter in der Kunst zur Darstellung kamen, denen Hoheit überwiegend beizulegen ist, Zeus, oder irgend Schroffheit und Härte der Eigenschaften, wie bei der Pallas, deren

Standbild Phidias schuf, so sind jetzt die Götter der Grazie und Anmuth bevorzugt. Apollo und Venus werden Mittelpunct der Darstellungen, und an dem an sich Gleichgültigen der Beschäftigungen derselben, an den Situationen des gewöhnlichen Lebens gilt es die Herrlichkeit des menschlichen Körpers, und seine Fähigkeit für die Offenbarung der Unendlichkeit des Geistes darzustellen.

Wie nun bei der bildenden Kunst in der ersten Epoche die sinnliche Seite noch nicht vollständig zu ihrem Recht gekommen war, so tritt auch in derselben Epoche der Tonkunst, bei Palestrina und seinen Nachfolgern im 16ten Jahrhundert, der Geist noch übermächtig, in schroffer Erhabenheit hervor, während die sinnliche, technische Seite zu einer gleichen Berechtigung noch nicht durchzudringen vermochte; wie Zeus in jener Statue noch über die menschliche Erscheinung hinausragt! Die Schöpfungen der Tonkunst beschränken sich auf das einfachste Material, die menschliche Stimme, und die Instrumente sind in ihrer umfassenden Bedeutung noch nicht erkannt. Die Beziehung auf den Einzelnen im einstimmigen Gesang ist noch gar nicht vorhanden, denn der Sologesang musste erst später erfunden werden. In grossen breiten Massen erbauen sich jene ausschliesslich herrschenden Chorgesänge vor unserer Anschauung. Endlich fehlt noch der umfassende Gebrauch der Accorde, der Dissonanzen, für welche die spätere Zeit eine immer grössere Geltung zu erringen wusste. — Wie dort in der zweiten Epoche die nackte menschliche Gestalt in ihrer Totalität Ausdrucksmittel des Geistes wurde, wie Situationen des gewöhnlichen Lebens an die Stelle der früheren religiösen Hoheit traten, so ist auch jetzt in der Tonkunst das ganze Material in den Geist aufgenommen, und von ihm durchdrungen, so verändert sich jetzt im 17ten und dem nachfolgenden Jahrhundert der Schauplatz, und die Oper beginnt alle schöpferischen Kräfte auf ihrem Gebiet zu concentriren, die Kirchenmusik dem Neu-Eingetretenen gemäss umgestaltend und verweltlichend. Der Sologesang erlangt das Uebergewicht, und die Instrumente emancipiren sich. — Wie dort in der drit-

ten Epoche das Portrait, die Nachahmung der Natur zur Herrschaft gelangte, so endet auch hier, in neuerer und neuester Zeit, die Tonkunst mit der Hingebung an das Materielle, das Technische der Kunst und dessen Zufälligkeiten, mit der Anbequemung an die Natur der Instrumente durch Ausbildung der Gesangs- und Instrumentalvirtuosität. Der im Inneren wirkende Geist verschwindet mehr und mehr, und die Erfindung zeigt sich vorzugsweise von Aeusserlichkeiten bestimmt; die Instrumentalbegleitung, die Anfangs fast gar nicht vorhandene, erlangt das Uebergewicht, und erdrückt das Innere; hinsichtlich des geistigen Inhalts aber kommen nur noch die gewöhnlichsten Alltagsstimmungen — um nicht zu sagen krankhafte und geistig unwürdige — zur Darstellung.

Bezeichnen wir dem entsprechend die wesentlichsten Eigenschaften der verschiedenen Epochen, so sind es auf der ersten Stufe Grösse und Erhabenheit, Tiefe und Ernst, verbunden mit einer gewissen Härte und Schroffheit, welche hier überwiegend in ihrer vollendetsten Gestalt hervortreten. Der künstlerische Geist versenkt sich ganz in den ihm gegebenen höheren Inhalt, und die kirchliche Kunst steht demzufolge im Höhepunct ihrer Ausbildung. — Die zweite Epoche besitzt jene Erhabenheit nur noch als Hintergrund, und hat darum an strenger Kirchlichkeit, an Grösse und Hoheit verloren; sie findet ihren Mittelpunct im Weltlichen, und ihre Grösse, wodurch sie Alles Vorausgegangene weit übertrifft, ist die Darstellung des rein Menschlichen und der unendlichen Mannichfaltigkeit des Lebens. — Auch die dritte Epoche, die des Verfalles, besitzt noch Eigenthümliches. Jetzt gelangt die sinnliche Seite der Kunst, die Seite der Erscheinung, zu ihrem Rechte und zu ihrer Vollendung, und wenn auch an geistiger Bedeutung weit zurückstehend, und in Trivialität versinkend, wäre es doch durchaus ungerecht, diesen Erweiterungen der Technik allen Werth abzusprechen. Jede neue Kunststufe, indem sie Vorzüge der frühern einbüsst, bringt neue Steigerungen hinzu; alle Stufen aber sind Momente eines einigen Ganzen, welches nur in seinem Zusammenhange begriffen und wahrhaft gewurdigt werden kann.

Die Feststellung dieser Sätze, die klare Erfassung derselben ist von der grössten Wichtigkeit für eine objective Würdigung der Hauptmomente der Kunstgeschichte. Noch bis auf den heutigen Tag sind die besten Kenner uneinig und schwanken in Extremen der Auffassung, weil diese Sätze zu wenig als die Grundlage einer jeden Beurtheilung der Geschichte angesehen werden. Dies namentlich ist in's Auge zu fassen — und ich hebe diesen Umstand besonders hervor, weil er zu häufig übersehen wird — dass, wie im Leben der Natur und des Geistes überhaupt jede Stufe, jedes Reich, so hier jede Epoche ihre besondere Grösse, aber auch ihre besonderen Mängel besitzt, dass nicht eine auf Kosten der anderen bevorzugt werden darf, im Gegentheil jede in ihrer Eigenthümlichkeit erkannt sein will. So ist nicht Palestrina auf Kosten der Späteren hervorzuheben, weil er dieselben an Hoheit überragt, ebensowenig als er, gegen diese zurückstehend an melodischem Reiz, an sinnlicher Schönheit, als den Vorstufen der Kunst angehörig zurückgesetzt werden darf.

Auch auf die Beurtheilung der deutschen Musik findet das Gesagte seine vollste Anwendung, und entscheidet Fragen, die noch jetzt immer im entgegengesetzten Sinne beantwortet werden. Deutschland hat in seiner geschichtlichen Entwicklung dieselben Stadien durchlaufen, — obschon, wie wir alsbald sehen werden, hier noch Anderes von entscheidender Wichtigkeit geworden ist — auch in Deutschland müssen wir zunächst Epochen des erhabenen und schönen Styls unterscheiden, und demzufolge Bach und Händel als die letzten Repräsentanten jener ersteren, Gluck, Haydn und Mozart als die Männer der zweiten, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beginnenden, bezeichnen. Mehr noch als dort aber begegnen wir hier einer unaufhörlichen Ueberschätzung Bach's und Händel's im Hinblick auf die grossen Nachfolger derselben, wir begegnen Ansichten, welche allen musikalischen Ruhm auf den Scheitel jener Männer häufend, den Nachfolgern kaum die Ehre einer Steigerung und Erweiterung lassen möchten, während umgekehrt die ausschliesslichen Vertreter des Fortschritts, eben so unge-

recht, jene Heroen der Vorzeit in die Vorstufen der Kunst zurückversetzen, und — wie es z. B. der geniale Verfasser des berühmt gewordenen Artikels meiner Zeitschrift „das Judenthum in der Musik“ thut — denselben keine höhere Berechtigung einräumen wollen, als der symbolischen Kunst der Aegypter im Vergleich mit der classischen Höhe der Sculptur in Griechenland. Auch hier ist das Wahre, die Repräsentanten der Epochen aus den Stufen der Entwicklung, welche sie bezeichnen, zu begreifen, und ihre Vorzüge und Mängel nach den Principien, welche aller Kunstentfaltung zu Grund liegen, abzumessen.

Indem ich mich jetzt zur Betrachtung der deutschen Musik wende, sind diese Bemerkungen geeignet, dieselbe einzuleiten und bei diesem Wendepunct sowohl rückwärts wie vorwärts die Orientirung zu erleichtern.

Der erste Aufschwung der deutschen Musik fällt in dieselbe Zeit (nur ein Weniges früher) als in Italien. Wie dort Palestrina den ersten grossen Mittelpunct bildete, so ward in Deutschland, wenn auch kein Musiker, so doch der ausgesprochendste Musikfreund — Luther — derjenige, von welchem mittelbar die ersten Anregungen zu einer weitausgreifenden Kunstentwicklung ausgingen. Die erste grosse Epoche der deutschen Musik datirt sich von ihm an. Abweichend indess von Italien ist hier die Epoche des erhabenen Styls eine weit umfassendere, nicht blos was die zeitliche Ausdehnung betrifft, sondern auch hinsichtlich der inneren Gestaltung, und wir sind genöthigt, diesen Abschnitt in Deutschland bis auf Bach und Händel auszudehnen. In Italien stellt sich die erste Entwikkelungsstufe fast im Laufe eines Jahrhunderts als abgeschlossen dar, und ebensowenig haben innere, wesentliche Umbildungen in derselben Statt gefunden; Deutschland wurde zurückgehalten in seiner schnellen Entfaltung durch äussere Hemmnisse, fand dafür aber Gelegenheit, die in Italien unterdess neu entstandenen weltlichen Formen aufzunehmen, und so den eben geltenden Standpunct mannichfach zu erweitern und umzugestalten, wesshalb wir innerhalb der ersten Stufe wieder kleinere neuerdings durch v. Winterfeld vortrefflich dargestellte Entwicklungs-

kreise unterscheiden müssen. Bach und Händel haben diese Epoche abgeschlossen, indem sie das Ueberkommene mit Riesenkraft zusammenfassten und die Gesammt-Vorzeit, den Gehalt derselben in sich aufnahmen; sie haben das Alte abgeschlossen, das Neue eröffnet, und sind deshalb als die grossen Wendepuncte in unserer Geschichte zu bezeichnen. Die vorausgegangenen grossen Leistungen auf dem Gebiet des evangelischen Kirchengesanges und Bach und Händel sind die Spitzen eines Gebirges, durch Abgründe und Zeitklüfte getrennt, aber in der Wurzel eins. In beiden Musikern ist noch jener alte Luther'sche Geist, jene weltbezwingende Zuversicht des Glaubens; beide sind die letzten Denkmale der mächtigen Glaubenskraft der Vorfahren. — Jetzt trat bei uns die Tonkunst in ihre zweite Epoche ein, und die Oper gelangte zur Classicität. Kunstbegeisterung verdrängte den früheren religiösen Aufschwung, und wir erblicken die Künstler erfüllt von einem rein weltlichen Inhalt. Die Fesseln wurden zersprengt, und immer mehr zeigt sich uns statt jener alten dogmatischen Gebundenheit ein freies Waltenlassen des Genius, so dass jetzt in Deutschland, nach dem Tiefsinn und der Erhabenheit, die höchste musikalische Schönheit zur Erscheinung kommen konnte. Wir haben dasselbe Schauspiel, wie in Italien im 17ten Jahrhundert. Bei uns aber — hier der umgekehrte Fall wie in der ersten Epoche — mehr zusammengedrängt und concentrirt, weil Deutschland die Vorarbeiten Italiens jetzt benutzen konnte. Wenn früher Norddeutschland vorzugsweise der Sitz unserer Tonkunst gewesen war, so sehen wir — sehr bedeutsam — wie dieselbe jetzt im Süden ihre Heimath findet. Der Boden für jene tiefgeistigen Schöpfungen konnte nur Norddeutschland sein. Als jedoch, im Gegensatz zu der früher überwiegenden Verstandesgewalt das Herz, als das Gemüth sich emancipirte und die Kunst im Weltlichen ihren Mittelpunct fand, als Phantasie und Empfindung mehr und mehr nach Entfesselung rangen, war Oestreich der geeignete Boden. Gluck, Haydn und Mozart wurden die Repräsentanten dieses zweiten Zeitraums, und zugleich trat die Instrumentalmusik, diese modernste Kunstgattung, in's Leben. —

Es kam mir, wie schon bemerkt, hier beim Beginn der Betrachtung der deutschen Musik darauf an, voraus schon einen orientirenden Blick zu richten auf die Bahn, welche wir zu durchlaufen haben, und die Hauptwendepuncte, die Hauptepochen festzustellen, dies zunächst, indem ich das Analoge in der Kunstentwicklung beider Länder nachwies, dieselben Gesichtspuncte auch für Erfassung der deutschen Musik geltend machte. Aber in Deutschland ruhen noch ganz andere Mächte in der Tiefe des Geistes, und der bis jetzt bezeichnete Weg kann daher nur als die Grundrichtung, als die Basis bezeichnet werden, als der erste Schritt, den vielfach verzweigten Wendungen deutscher Tonkunst nachzugehen.

Treten wir daher in einer vergleichenden Charakteristik der Kunst beider Länder auch der Verschiedenheit derselben näher, um so die abweichenden für Erfassung der deutschen Musik besonders festzuhaltenden Gesichtspuncte zu gewinnen.

Die Blüthe Italiens war das Resultat früherer Zeit, die damit ihre letzte Vollendung erreichte, und sich abschloss, Resultat der Jahrhunderte des Mittelalters. Als Palestrina auftrat, war eine Restauration in der katholischen Kirche eingetreten. Die früheren prachtliebenden, weltlichen Päpste hatten es geschehen lassen, dass Rom der Schauplatz des schändlichsten, lascivsten Lebens, der Schauplatz der grössten Verbrechen wurde. Jetzt wirkte die Reformation zurück auf die katholische Kirche, und die Päpste, sich besinnend, suchten mit einem Male der alten Strenge und dem alten Lebensernst Eingang zu verschaffen. Palestrina's Schöpfungen fallen in diese Zeit; jene Restauration war der Boden seiner Wirksamkeit.

Deutschland eröffnet eine neue Zeit, und wird zum Träger des fortschreitenden Geistes; es zeigt darum eine werdende, in die Zukunft hinausgreifende, mächtig aus den Tiefen des Geistes hervordrängende Welt, und darum, wie wir später sehen werden, zu einer Zeit, wo Italien in Erschlaffung sank, den mächtigsten Aufschwung. In Italien erblicken wir eine fertige Welt, auch in der Tonkunst, eine gewisse Sättigung und Befriedigung, eine Ruhe der Vollendung, welche allem Kampf und

Streben entsagt hat. Der alte katholische Bau war ausgezeichnet durch seine Ganzheit und Geschlossenheit, trotz aller Widersprüche im Inneren, die durch äussere Autorität niedergedrückt wurden. Die Kirche dominirte die Geister, und betrachtete die Wahrheit als ein Monopol; dem Einzelnen war nicht gestattet, eine abweichende Meinung zu haben; er trat ohne Selbstständigkeit ein in diese äusserlich vollendete Welt.

Im Protestantismus tritt der Einzelne aus dieser fertigen Welt heraus und stellt sich auf sich selbst; das Individuum wird für sich ein abgeschlossenes Ganze, eine Welt allein. Damit ist das Princip, welches jene alte Welt in Stücke zerschlägt, aufgestellt. An die Stelle der Einheit tritt die Vielheit der Individuen und Charaktere; Männer, die in ihrem Inneren allein die Welt tragen und umfassen, sind in Deutschland hervorgetreten, und demzufolge ist ein weit grösserer Reichthum an Stimmungen, eine weit reichere, in sich vertiefte Gefühlswelt, eine weit grössere Mannichfaltigkeit einzelner künstlerischer Individualitäten zur Erscheinung gekommen. Deutschlands Reich ist die Zukunft, und mit seinem ersten selbstständigen Auftreten schon erblicken wir die Perspective in eine unendliche Geisteswelt. So ist, während der Katholicismus noch die äusserlichste, sinnlichste Erscheinung des Christenthums ist, während in Italien, als dem Sitz desselben, ausserdem antiker Geist vielfältig nachwirkte, und darum dort das sinnliche Element als gleichberechtigtes hervortritt, in Deutschland der Schauplatz alles Thun und Handelns, wie alles Schaffens der Geist, und wir müssen diesen Standpunct betreten, diese Erkenntniss gewonnen haben, wenn wir jetzt die eigenthümliche Entwicklung des letzteren näher erfassen wollen.

In Italien erblicken wir bei der Gleichheit des Inhalts von welchem Alle beseelt sind, bei der Unterordnung des Individuums unter das Bestehende, die Autorität der Kirche, etwas Gemeinsames auch in der Kunst, einen grossen, allgemeinen Kunststyl, Deutschland dagegen zeigt uns einen weit grössern Reichthum von Individualitäten und die deutsche Kunst bietet dem entsprechend bei aller Einheit im Grossen und Ganzen das Bild

einer unendlich grösseren Mannichfaltigkeit. Der Katholicismus zeigt uns Stufen, Grade und Unterschiede. Es sind nicht Alle in gleicher Weise der Wahrheit theilhaftig. Wesentlich insbesondere ist der Unterschied der Priester und Laien. Dies giebt der katholischen Kirchenmusik etwas Esoterisches. Im protestantischen Glaubensbekenntniss sind Alle in gleicher Weise der Wahrheit theilhaftig, Alle sind aufgenommen in die Gemeinschaft. Die Tilgung jener Unterschiede, welche der Katholicismus macht, verleiht unserer Kunst etwas Populäres. Dort klingt die Musik vom Himmel herab, hier steigt sie als Gesang der Völker von der Erde zum Himmel empor. Dort ist der religiöse Inhalt dargestellt als ein ausserzeitlicher, ewig sich gleichbleibender, unberührt von dem Wechsel des Menschlichen, hier ist er eingegangen in das Leben des Individuums; hier erscheint er darum vorzugsweise subjectiv, dort objectiv. In Italien wirkte ausserdem, wie schon bemerkt, antiker Geist vielfältig noch. Die Skulptur war die wesentliche Kunst des Alterthums, das Plastische das überwiegend Hervortretende. Auch die Musik der Italiener ist plastisch; der Ausdruck ist bestimmt und klar, während die deutsche Kunst etwas Verschwimmendes, eine die klare Gestaltung überwältigende, romantische Sehnsucht zeigt. So ernst die katholischen Texte sind, nirgends können die Italiener den Glanz und die Farbenpracht ihres Vaterlandes, den ewig blauen Himmel Italiens, die Lust und Heiterkeit des Daseins verläugnen. Die deutsche Kunst vermag seltener zu ungetrübter Heiterkeit sich zu erheben. Coreggio's heiliger Sebastian ist von Pfeilen durchbohrt, und doch spricht sich höchste Freudigkeit in seinem Gesicht aus, in Deutschland vermag nicht einmal das Bewusstsein den Heiland der Welt geboren zu haben, die Maria aus ihrer demüthigen Haltung empor zu richten.

Indem ich Deutschland mit dem Protestantismus identificire, ist damit nicht gesagt, dass es nicht auch bei uns eine katholische Kunst gegeben hätte, nur die des Ersteren aber war die Trägerin des fortschreitenden Geistes und die deutsche Kunst hat stets, namentlich in der ersten Periode einen überwiegend protestantischen Charakter gezeigt. Ueberhaupt wurzelt alles

höhere Geistesleben der letzten Jahrhunderte im protestantischen Princip, denn der Katholicismus hatte seit dem Auftreten des Letzteren seine geschichtliche Mission beendet. Es ist eine traurige Verirrung moderner Umsturztheorien, dem Katholicismus (oder wohl gar der Kirche überhaupt) die frühere Berechtigung zu bestreiten, und das gewaltige Gebäude desselben als nur auf Betrug und Heuchelei gegründet zu betrachten. Ein Blick auf das Grosse und Herrliche was der Katholicismus in allen Künsten hervorgerufen hat, genügt, um die Unhaltbarkeit solcher Vorstellungen zu zeigen; aber eben so sehr ist zu sagen, dass mit dem Auftreten des protestantischen Princips das katholische in der Hauptsache seine Berechtigung verloren hatte, sowie gegenwärtig schon das erstere in seiner unmittelbaren Gestalt nicht mehr die Spitze des Bewusstseins bildet, sondern durch die Wissenschaft, die Philosophie zur geschichtlichen Entwicklungsstufe herabgesetzt erscheint.

Zu diesen confessionellen Unterschieden kommen die der gesammten Bildung und Nationalität noch hinzu. Das germanische und romanische Element ist das in der europäischen Bildung am Meisten hervortretende, welches sich auch in den germanischen und romanischen Sprachen offenbart. Das germanische Element ist das subjective, in sich gekehrte, beschauliche, das Romanische das nach Aussen strebende, sinnliche. Jenes ist träumerischer, phantasiereicher, gestaltloser, dieses anschaubarer, in fest begrenzten Umrissen zur Erscheinung kommend, plastischer. Jenes ist das Charakteristische der deutschen, dies der italienischen Tonkunst. Wie der Italiener in allen Lebensbeziehungen im engeren Zusammenhange mit der Natur lebt, der Deutsche sich mehr dem Gedanken hingiebt, so ist dies auch in der Tonkunst zu bemerken. Im Gefühl des Deutschen behauptet die geistige, in dem des Italieners die sinnliche Gewalt die Herrschaft. Jenes mehr geistige Gefühl äussert sich in den Künsten als Streben nach Charakteristik, dieses mehr sinnliche als Streben nach äusserer Schönheit und Formvollendung. Die protestantische Andacht — um noch einmal diese Unterschiede zu erwähnen — ist eine gei-

stigere, von der Intelligenz ausgehende, die katholische eine unmittelbarere, sinnlichere, vom Gefühl ausgehende.

Es kam mir bei dieser vergleichenden Charakteristik darauf an, Ihre Blicke auf die unterscheidende Eigenthümlichkeit beider Länder zu lenken, um so durch den Gegensatz die Erkenntniss deutscher Kunst anzubahnen. Schon vorhin sprach ich aus, dass in der Tiefe des deutschen Geistes noch ganz andere Mächte ruhen, und die vorhin bezeichnete Italien analoge Entwicklung nur als der erste Schritt für eine tiefere Erfassung betrachtet werden könne. Die überwiegend geistige Richtung Deutschlands ist die Ursache, dass seine Tonkunst nicht ausschliesslich jene vorhin bezeichneten Stadien des erhabenen und schönen Styls, endlich die Epoche des Verfalls durchlaufen hat, nicht wie Italien in der Gegenwart in Sinnlichkeit untergegangen ist, im Gegentheil — durch Beethoven — einen neuen grossen Aufschwung genommen, für die Kunst der Zukunft eine neue grosse Perspective eröffnet hat. Diese überwiegend geistige Natur hat Deutschland's Kunst stets emporgerissen aus einem zeitweiligen Versinken in Trivialität; sie ist es, welche uns auch gegenwärtig die Bürgschaft gewährt für fortgesetzte, lebendige Productivität. Diese Unbegrenztheit der Entwicklung, begründet in der Unendlichkeit des Geistes, hat Deutschland vor Italien, welches nur einen bestimmten, streng abgemessenen Kreislauf zurückgelegt hat, und dann zurücksank, voraus. Sie ist es, welche uns als das erste unterscheidende Merkmal deutscher Tonkunst entgegen tritt.

Ein zweiter Umstand, von entscheidender Wichtigkeit für die Auffassung unserer Musik, ist folgender:

Es ist bis jetzt die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle andern Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln. Während die übrigen Nationen allein ihre gesonderte Individualität ausbildeten und in dieser verharrten, war es der Beruf Deutschlands auf dem Grunde seiner Eigenthümlichkeit sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualität der andern Völker in sich aufzunehmen und zu einem grossen Ganzen zusammenzu-

fassen. Beispiele bietet Ihnen unser gesammtes Geistesleben, unsere Philosophie, unsere Poesie, und ich darf nur an Männer wie Schelling, Hegel, Göthe, Rückert erinnern, um Sie sogleich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen. Unsere Philosophie hat die ganze bisherige Weltentwicklung zu einem grossen Ganzen zusammengefasst. Göthe hat die griechische Welt nach Deutschland verpflanzt — ich erwähnte diesen Umstand schon einmal bei anderer Gelegenheit — Rückert dem deutschen Geiste die ganze orientalische Welt angeeignet. Diese Bestimmung Deutschlands giebt auch seiner Tonkunst noch eine zweite Wendung. Deutschland besitzt nicht blos eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat die Style Frankreichs, Italiens mit seiner Eigenthümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und auf diese Weise den Gipfel der gesammten musikalischen Entwicklung erstiegen. Es war zunächst die italienische Richtung, welche wesentlichen Einfluss in Deutschland erlangte, und das stets wiederholte, bis auf die neueste Zeit fortgehende, abwechselnde Sich-Anziehen und Abstossen des italienischen und deutschen Princips, die stets wiederholten Versuche nach universeller Durchdringung und Einigung bilden eines der Hauptentwicklungsgesetze unserer Tonkunst. In der älteren Zeit erlangte die venetianische Schule einen nicht unbedeutenden Einfluss auf Deutschland, mehrere der bedeutendsten Meister standen unter der Einwirkung derselben und waren in Venedig gebildet. Später folgte Händel bis in sein hohes Mannesalter den Bahnen der Italiener, und vollbrachte damit die Einigung beider Principe schon auf einer höhern Stufe. Diese italienischen Einflüsse sind es, welche ihn wesentlich von dem rein deutschen Bach unterscheiden. Gleichzeitig herrschte die italienische Oper in Deutschland, und noch aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind mehrere Männer zu nennen, welche dieser Richtung ausschliesslich huldigten, so insbesondere der Dresdner Kapellmeister Hasse. — Weiter trat das Princip der französischen grossen Oper, durch Gluck repräsentirt, in die Entwicklung ein. Endlich, nachdem auch diese Seite angeeignet, auf deutschem Boden zur Ausbildung gediehen, war

die Möglichkeit einer umfassenden Einigung aller Richtungen gegeben, konnte das bis dahin Vereinzelte zu einem grossen Ganzen zusammengefasst werden. Dies war die That Mozarts, welcher den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst erfüllte und in Folge dieser Stellung den Mittelpunct der gesammten musikalischen Entwicklung bildet. Die deutsche und italienische Musik sind Gegensätze, auf der abstracteren Natur des Deutschen und der mehr sinnlichen des Italieners beruhend, Gegensätze, berufen sich zu ergänzen. In Italien sehen wir desshalb überwiegend das melodische Princip vertreten, während Deutschland das Land der Harmonie, der Polyphonie, des höheren Contrapuncts ist. Auch Frankreich vertritt ein eigenthümliches Princip, obschon es zunächst nur die Stellung zwischen diesen Gegensätzen einzunehmen scheint. Das Wesen des Franzosen ist auf der einen Seite mehr sinnliche Lebendigkeit, auf der andern eine abstracte Verständigkeit, ohne dass diese Gegensätze ihre höhere Einigung und Verschmelzung finden. Die französische Musik neigt darum bald mehr zur italienischen, bald zur deutschen Richtung sich hin; eigenthümlich aber ist derselben in Folge jener sinnlichen Lebendigkeit und abstracten Verständigkeit das Vorwalten des rhythmischen Elements. Die französische, deutsche und italienische Musik sind als ein wesentlich Zusammengehöriges zu betrachten. Jedes dieser Länder hat eine bestimmte Seite der Tonkunst zur Darstellung gebracht, jedem ist eine bestimmte Aufgabe übergeben, und wir haben die Anschauung von sich wechselseitig ergänzenden, zusammen ein grosses Ganze bildenden Kunststylen in der europäischen Musik. Deutschland aber, in Folge seiner Universalität, bietet uns dasselbe Bild im Besonderen, welches uns die Betrachtung der europäischen Musik im Allgemeinen gewährt.

Neben den im Eingang der heutigen Vorlesung charakterisirten Hauptstadien der Entwicklung sind es daher bei uns zwei Momente, — die überwiegend geistige Natur Deutschlands und die universelle Bestimmung desselben, die ihm vorschreibt nach Durchdringung und Erfüllung durch andere Volksgeister zu streben — welche unserer Kunst einen wesentlich verschiedenen

Charakter verleihen. Durch die Einwirkung Italiens hauptsächlich wird bei uns der Schritt zur schönen Periode vollbracht. Die deutsche Musik nimmt die Sinnlichkeit Italiens in sich auf, sättigt sich an derselben, und es giebt Epochen, wo sie scheinbar darin untergeht. Aber das stets sich wieder geltend machende geistige Element hebt dieselbe wieder aus dieser Versunkenheit hervor, und jene Verschmelzung hat nur dazu gedient, das Höchste der Kunst zu erreichen: Tiefe deutscher Charakteristik verbunden mit dem Zauber italienischer Schönheit.

Ich habe heute Ihre Aufmerksamkeit nur für Betrachtungen in Anspruch genommen; wollte ich dieselben noch weiter ausdehnen, so müsste ich fürchten, Sie zu ermüden. Ich breche daher hier ab. Im Verlauf der Darstellung werden wir auf das hier Gesagte noch öfter zurückkommen müssen, und es reicht daher aus, um, was ich bezweckte, beim Eingang Ihnen die wichtigsten Gesichtspuncte zu bezeichnen. In der nächsten Vorlesung können wir uns sogleich zur Betrachtung der deutschen Musik wenden.

Achte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Nachdem wir die vorige Vorlesung allein der Orientirung über den zurückgelegten Weg sowohl, wie über den noch bevorstehenden gewidmet hatten, können wir uns heute sogleich zur Betrachtung der deutschen Musik wenden. Ich beginne die Darstellung derselben mit dem 16ten Jahrhundert, mit demselben Zeitabschnitt demnach, welcher auch in Italien unsern Ausgangspunct bildete. Alles, was Bedeutendes auf dem Gebiet der Tonkunst in Deutschland geleistet worden ist, datirt sich von diesem Zeitpunct an. Allerdings können in Deutschland schon in früheren Jahrhunderten musikalische Bestrebungen namhaft gemacht werden, aber es waren dies alles nur zerstreute Anfänge; der erste grosse Aufschwung fällt, wie in Italien, in's 16te Jahrhundert. Die protestantische Kirche war es, wie schon in der vorigen Stunde und früher bemerkt wurde, welche die Grundlage bildet für die Entwicklung der deutschen Musik. Die Musik war die Kunst der Zeit, sie bot den entsprechenden Ausdruck für das erwachende, höhere Bewusstsein, und wir sehen sie daher mit der Kirche selbst sich gemeinschaftlich entwickeln. Wie sehr das Erstere der Fall, wie sehr sie die entsprechende Kunst jener Zeit gewesen, besonders unter den Evangelischen, erkennen wir nicht allein aus ihr selbst, sondern aus vielen begeisterten Lobsprüchen, welche ihr nach Luthers Vorgang gespendet wurden. In einer von innen heraus

gewaltig aufgeregten Zeit, sagt v. Winterfeld, wie keine wohl wieder gewesen, eine Zeit voll des lebendigsten Dranges nach innerer und äusserer Erneuung, und deshalb auch der hartnäckigsten Kämpfe, der heftigsten Zerwürfnisse und neben gesunder und hoffnungsreicher Entfaltung eines neuen Lebens auch der wahnsinnigsten Zerrbilder, wodurch dieses getrübt wurde; in einer solchen Zeit war die Tonkunst, in der das Verschiedenartigste, scheinbar Widerstrebendste in Wohllaut sich auflöste und je länger je mehr die tiefste Seele des vereint Zusammenklingenden offenbarte, eine wahrhafte Erquickung und Stärkung auf dem Lebenswege, ihrem innersten Wesen nach die Verheissung einer schöneren, friedevollen, das Getrennte ohne des Einzelnen Eigenthümlichkeit aufzuheben, vereinenden Zukunft. Was in Italien Palestrina und dessen Schule für die gesammte Tonkunst dieses Landes wurde, das ist in Deutschland Luther und die protestantische Kirche, natürlich mit dem grossen Unterschied, dass dort von einem unmittelbaren, hier nur von einem mittelbaren Kunstwirken die Rede sein kann; sodann auch weiter mit dem, dass bei uns das Meiste vom Volke ausging, während es dort von den Regierungen hervorgerufen wurde. Die protestantische Kunst hat etwas entschieden Populäres, Volksmässiges, wie ich schon in der vorigen Stunde bemerkte, und dies nicht blos in ihrem inneren Charakter, sondern auch nach aussen hin. In Italien erblicken wir überhaupt von Haus aus sogleich das künstlerische Interesse mit dem religiösen gleich entschieden hervortretend, während bei uns in der That das Erstere gegen das Letztere zurückstand. So gross und reich auch die Entwicklung der Tonkunst innerhalb des protestantischen Glaubensbekenntnisses sich darstellt, so hat doch Rochlitz durchaus nicht Unrecht, wenn er im engeren, künstlerischen Sinne die Bedingungen in Deutschland als weit ungünstiger bezeichnet. Italien blühte zu Palestrina's Zeit im Glanze höchster Cultur und feinsten geselligen Lebens. In allen Gebieten geistiger Thätigkeit hatten Männer von reicher, schöpferischer Kraft die Nation verherrlicht. Das Geistreiche wurde von den Grossen bemerkt, geschätzt, sie selbst rechneten es sich zur höch-

sten Ehre, Mitgenossen desselben sein zu können. Die Künstler lebten überwiegend in weltlichem Glanz und wurden ausgezeichnet auf jede Weise. Was Musik betrifft wendeten die Päpste die eifrigste Sorgfalt an, um die Ausbildung dieser Kunst zu befördern. Blühende Musikschulen versammelten bald die Talente der Nation und gemeinschaftliches Streben begeisterte die Einzelnen und steigerte die Kraft der Gesammtheit. Von alle dem war in Deutschland nicht die Rede; fast das Umgekehrte finden wir, wenn wir jene Zeit betrachten: eine niedergedrückte, störrige, zum Theil noch in Dumpfheit versunkene, durch äussere und innere Drangsale und rohe Bedrückungen zerrüttete Nation; statt der italienischen Feinheit, — Starrheit, Unbeholfenheit, Rohheit; Fürsten, welche ihre Aufgabe nicht erkannten; Kunst und Wissenschaft nur als Eigenthum weniger durch das Geschick Begünstigter. Bildungsanstalten für Musik im Sinne Italiens gab es nicht, noch viel weniger waren die Künstler der Mehrzahl nach in den Stand gesetzt, an wissenschaftlicher Ausbildung Theil zu nehmen. Jeder arbeitet auf eigene Hand und erreicht, was sich auf solche Weise erreichen lässt. Italien ist reich, besitzt die Mittel zu grösseren Unternehmungen für die Kunst, Deutschland ist arm, und die Künstler sind genöthigt, mit den Mühseligkeiten des Lebens zu kämpfen; dort ruft wirksame Unterstützung von oben die Blüthe der Kunst ins Leben, in Deutschland geht das Neue aus den untersten Klassen des Volkes hervor.

Fragen Sie, welches die Zeit ist, in welcher wir den ersten Anfängen der Tonkunst in Deutschland begegnen, so sind wir genöthigt, wohl zwei Jahrhunderte zurückzugehen. Die Niederlande, Deutschland sprach-stamm- und geistesverwandt, äusserten bald ihre Einwirkung auf das Letztere, so dass auch hier die neue Kunst schon frühzeitig Pflege und Ausbildung fand. Aus den letzten Jahrzehnten des 15ten Jahrhunderts aber sind schon mehrere wackere Contrapunctisten zu nennen, u. A. Stephan Mahu, Herrmann Fink, Adam de Fulda. Doch dies bezeichnet allein die Thätigkeit der Schule, dies begreift allein die steigende Ausbildung des Contrapuncts in sich. Ne-

ben dieser schulmässigen Thätigkeit erblicken wir jedoch schon eine lebendige Kunstübung. Der alte lateinische, der gregorianische Kirchengesang war natürlich auch in Deutschland heimisch. War derselbe auch zu Luther's Zeit tief gesunken, so dass wir von Luther einen ähnlichen Ausspruch besitzen, wie den jenes Cardinals, als er über den Werth der Sänger der päpstlichen Kapelle befragt wurde, wenn der Erstere eine schöne, feine, liebliche Musica dem wüsten, wilden Eselsgeschrei des Chorals (unter welchem Worte man zu jener Zeit nur den eigentlich liturgischen, von dem Priester- oder Sängerchor vorzutragenden, altkirchlichen, einstimmigen Gesang verstand) entgegenstellt, so war derselbe doch in seiner früheren Reinheit eine würdige Grundlage für jede spätere Entwicklung. Aber auch einen deutschen, religiösen Gesang finden wir, wenn auch vereinzelt, schon seit mehreren Jahrhunderten, und endlich war es das weltliche Lied, das Volkslied, dies Erzeugniss eines unbewussten, instinctartigen Kunsttriebes, welches den Beruf des deutschen Volkes für Tondichtung kund gab.

Ich habe nun auf die Sache selbst näher einzugehen, und folge hier der schon genannten ausgezeichneten Schrift v. Winterfeld's über den evangelischen Kirchengesang. Es ist durch diesen Forscher das Grösste und Herrlichste geleistet worden und ich habe nur zu bedauern, dass ich mich in dieser Darstellung auf die Angabe einiger Hauptpuncte beschränken muss, hierzu bestimmt nicht allein durch die mir gesteckten Grenzen der Ausführlichkeit, sondern auch durch die bei öfterer Wiederholung dieser Vorträge gemachte Erfahrung, dass dieser Abschnitt der Geschichte der Musik zur Zeit am wenigsten interessirt, darum am wenigsten interessirt, weil er gegenwärtig noch ein schlechthin unbekannter ist und bei mangelnder Vertrautheit wenigstens mit den wichtigsten Thatsachen ein entgegenkommendes Verständniss nicht erwartet werden darf. Palestrina und seine Schule sind bei uns weit gekannter als die deutsche Vorzeit. Was die Geschichte der deutschen Musik betrifft, so erstreckt sich die Kenntniss in den meisten Fällen nicht weiter zurück, als bis auf Bach und Händel. Bei völliger Unbekannt-

schaft aber mit diesem Gebiet kommt es vor allen Dingen darauf an, erst die Hauptpuncte festzustellen; eine nähere Ausführung kann, so lange man mit diesen nicht vertraut ist, nicht auf Theilnahme rechnen.

Wenn gleich die Reformation zunächst nicht von der Verbesserung der gottesdienstlichen Uebungen und Gebräuche ausging, so standen doch schon die beim Beginn festgestellten religiösen Grundsätze zu sehr im Widerspruch mit dem Bestehenden, und des Mangelhaften und Unzweckmässigen war ausserdem in dem bisher Geltenden zu viel, als dass nicht alsbald Luther genöthigt gewesen wäre, auch nach dieser Seite hin seine Thätigkeit zu wenden. Dass bei dieser Gelegenheit auch die Musik und die Stellung derselben zum Gottesdienst zur Sprache kam, lag nahe. Einsicht und Gefühl, ein reiches Talent für Poesie und Gesang, Selbstständigkeit des Urtheils und Achtung für das Volks- und Alterthümliche, Liebe zum Gesang und früh schon erworbene Kenntniss des Praktischen — Eigenschaften, welche sich selten beisammen finden — zeichnen den grossen weltbewegenden Mann aus und setzten ihn in den Stand, auch Reformator des Kirchengesanges zu werden. Eine Menge der begeistertsten Lobsprüche, welche er der Musik spendete, findet sich in seinen Werken: Musicam habe ich allzeit lieb gehabt; ich wollte meine geringe Musica nicht um was Grosses dahin geben; — Wer die Musicam verachtet, wie die meisten Schwärmer thun, mit dem bin ich nicht zufrieden. Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht. Singen ist die beste Kunst und Uebung. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu Allem geschickt. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern sind fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg; — Es ist kein Zweifel, es steckt der Saame vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik ergeben sind. Die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und Steinen gleich; — Ich halte gänzlich dafür, und schäme mich auch nicht es zu bejahen, dass nach der Theologie keine Kunst sei, welche mit der Musik zu verglei-

chen ist, u. s. w. — Eine wie grosse, einer solchen Begeisterung entsprechende Empfänglichkeit für die Einwirkungen der Musik Luther besessen haben mag, zeigt eine Anecdote, welche ein gewisser Matthäus Ratzeberger in seiner handschriftlichen Lebensbeschreibung des Reformators auf der Gothaischen Bibliothek erzählt und die hier im Vorübergehen eine Stelle finden mag: Nachdem Luther im Anfange seines Kampfes wider die päpstlichen Missbräuche öffentlich die vornehmsten Potentaten durch's ganze Reich zu befehden hatte und auch sonst privatim vom Satanas grosse Anfechtungen ausstehen musste, begab sich's oftmals, dass ihn derselbe, wenn er sich auf seine Schreibstube zurückgezogen hatte, auf mancherlei Weise und Wege turbirte. Einst kam Lucas Edemberger, Präceptor Herzogs Ernst zu Sachsen, mit Mehreren, um einen Besuch zu machen. Er erfuhr, dass Luther sich in seiner Stube verschlossen, längere Zeit hindurch nicht geöffnet, auch Nahrungsmittel nicht verlangt habe. Die Thüre wurde nach wiederholtem Klopfen nicht geöffnet; endlich schaute Edemberger durch's Schlüsselloch, und erblickte hier Luther ohnmächtig mit ausgebreiteten Armen am Boden liegend. Er öffnete die Thüre mit Gewalt, richtete Luther auf und fing mit seinen Begleitern alsbald zu musiciren an. Da solches geschah, kam Luther alsbald zu sich, es verging ihm sein Schwermuth und Traurigkeit, so dass er anfing, alsbald selbst mit zu singen, gedachten Lucam und seine Gesellen bat, sie wollten ihn ja oft besuchen, insonderheit wenn sie Lust zu singen hätten, und sich nicht irren und abweisen lassen, hätte er auch zu schaffen was er wolle. — Tiefere Kenntniss der Musik indess, welche man ihm bisher immer beizulegen gewohnt war, hat Luther, nach Winterfeld's Forschungen, nicht besessen. Seine eigene Thätigkeit war im Ganzen eine mehr dilettantische, und nur das eine Lied: Ein' feste Burg u. s. w. macht eine gewaltige Ausnahme, zum Zeugniss dafür, wie ein Genius wie Luther wohl auch einmal in einem ihm nicht eigentlich zugehörigen Gebiet etwas schaffen kann, was dann auch sogleich die Leistungen des speciell dafür befähigten Talents weit überragt.

Zwei kleine Schriften aus den 20 er Jahren des 16 ten Jahr-

hunderts sind es: „Von der Ordnung Gottesdienst in der Gemeine“, und: „Die weyse der Mess, und die genyessung des Hochwirdigen Sacraments“, welche Luthers Willen enthalten in Bezug auf dass Aeussere, aberhaupt alles das, was der gereinigten Kirche Noth that in ihrem Gottesdienst. Die kirchliche Feier soll sich knüpfen an die der alten Kirche, unter Abthuung der Heiligenfeste, mit Ausnahme der Reinigung und Verkündigung Mariä, selbst ihrer Geburt und Aufnahme in den Himmel, die eine Zeit lang noch bleiben durften u. s. w.; aber die Summa sei, dass es ja alles geschehe, dass das Wort in Schwang gehe und nicht wieder ein Plärren und Tönen daraus werde wie bisher gewesen ist“ u. s. w. Luther geht mit grosser Schonung des Alten zu Werke. Hauptbestimmung war, dass aller Gesang beim Gottesdienst deutsch sein solle, nur für die hohen Feste wurden die lateinischen Gesänge noch beibehalten, „biss man teutsch Gesang genug dazu hat.“ Nur das Morsche und Unhaltbare, das Schädliche und Seelenverderbliche sollte abgethan, dem Aergernisse gewehrt, dem Besseren überall der Weg gebahnt, nirgends aber gewaltsam eingerissen werden. „Es sind unsere Kirchen“ — sagt er selbst im Jahre 1541 — „Gottlob! so zugerichtet, dass ein Laye, oder Wallon, oder Spanier, der unsere Predigt nicht verstehen könnte, wenn er sähe unsere Messe, Chor, Orgeln, Glocken, Caseln und dergleichen, würde er müssen sagen, es wäre eine rechte päpstliche Kirche und kein Unterschied, oder gar wenig, gegen die, so sie selbst unter einander haben.“ Eine natürliche Folge dieser Schonung war, dass er jetzt bei Erschaffung des den protestantischen Kirchen eigenthümlichen geistlichen Volksgesanges aus der alten Kirche aufnahm, was ihm nur irgend zweckmässig schien. Er trug kein Bedenken dies zu thun, und liess es sich nur angelegen sein, der neuen Anschauungsweise anstössige Texte zu entfernen: „Zu dem haben wir auch“ heisst es unter Anderem in einer Vorrede zu einem Gesangbuch, „zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesänge, so im Papstthum, in Vigilien, Seelmessen und Begräbniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit dersel-

ben mehr nehmen, oder wer es besser vermag denn wir, doch andere Text darunter gesetzt, damit unseren Artikel der Auferstehung zu schmücken, nicht das Fegfeuer mit seiner Pein und Genugthuung, dafür ihre Verstorbene nicht schlafen noch ruhen können. Der Gesang und die Noten sind köstlich. Schade wäre es, dass sie sollten untergehen, aber unchristlich und ungereimt sind die Text und Wort, die sollten untergehen.“ Fassen wir die Gesänge zusammen, welche im Laufe des 16ten Jahrhunderts der römisch-katholischen Kirche auf diese Weise entlehnt und der neuen evangelischen Kirche zugeführt wurden, so bemerken wir unter diesen besonders diejenigen, welche dem ohne Zweifel ältesten Schatze der früheren Kirche, den Hymnen, entnommen sind. Der erste Hymnus dieser Art ist der weniger verbreitete: Pange lingua gloriosi corporis mysterium, Mein Zung' erkling' und fröhlich sing'; der zweite: Veni redemptor gentium, Nun komm der Heiden Heiland, gewöhnlich dem heil. Ambrosius zugeschrieben; der dritte: A solis ortus cardine, Christum wir sollen loben schon, aus dem 5ten Jahrhundert; der vierte: Veni creator spiritus, Komm Gott Schöpfer heilger Geist, aus dem Ende des 8ten Jahrhunderts; der fünfte: Christe qui lux, Christe der du bist Tag und Licht; der sechste: Te Deum laudamus, Herr Gott dich loben wir; endlich der siebente und letzte: O lux beata Trinitas, der Du bist Drei in Einigkeit. Allein nicht blos dieser älteste Schatz der römisch-katholischen Kirche wurde zum erneuten Gebrauch in Anwendung gebracht, auch eine andere etwas spätere Gattung, die sogenannten Sequenzen oder Prosen wurden benutzt und entsprechend umgestaltet. Diese Sequenzen, welche ihren Ursprung von Notker dem Stammler, einem Benedictinermönch zu St. Gallen, gest. 903, herleiten, wurden unmittelbar vor dem Alleluja und kurz vor der Verkündigung des Evangeliums gesungen. Schon im 9ten Jahrhundert erlaubte der Papst Nicolaus dieselben in der Kirche einzuführen, und sie verbreiteten sich in Folge des allgemeinen Beifalls der ihnen zu Theil wurde, auch ausserhalb der Schweiz. Von dieser Gattung, deren ziemlich bedeutende Anzahl die römische Kirche im Laufe der Zeit auf

fünf reducirte (darunter auch das Stabat mater) nahm die evangelische Kirche drei in ihre Sammlungen auf: Salve festa dies, Also heilig ist der Tag; Grates nunc omnes reddamus Domino Deo, Lobt Gott, o lieben Christen; Mittit ad virginem, Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort. — Dass der evangelische Gesang so an das schon in der Vorzeit Gegebene anknüpfte, erhellt aus der bisherigen Darstellung. Allein er nahm durch das was er schuf, nicht ein völlig neues, vor ihm noch nicht angebautes Gebiet in Besitz; schon vor der Kirchenverbesserung gab es deutschen geistlichen Gesang. Dieser war zugleich für den evangelischen eine zweite Quelle. Es waren zunächst namentlich Marienlieder, fünf an der Zahl, welche aufgenommen wurden; doch diese verschwanden schon mit Anfang des 17ten Jahrhunderts wieder. Doppelt so viel sind jedoch zu nennen, welche bis auf unsere Tage geblieben sind. Hierhin gehören die bekannten: Christ ist erstanden, aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts, das Pfingstlied: Nun bitten wir den heiligen Geist u. m. A. Alle diese trefflichen Gesänge nahm Luther mit weiser Mässigung getreu seinem Worte und seiner Ueberzeugung, dass dieselben „köstlich" seien, in die evangelische Kirche auf und gestaltete nur die auf zarte, oft nur wenige Worte verändernde Weise um, deren Inhalt der neuen Lehre widersprechend sein musste. — Allein der Drang nach neuen Melodien, die Begeisterung für den kirchlichen Volksgesang konnte sich bei dem raschen Wachsthum der neuen Lehre nicht mit dem begnügen, was aus den schon erwähnten Quellen floss und man war daher, um dem immer gesteigerten Bedürfniss nachzukommen, genöthigt, die Blicke noch auf andere Gebiete zu richten, um auch hier Brauchbares für die Zwecke der neuen Kirche zu benuzzen: es war dies der weltliche, der Volksgesang. Der Kirchengesang der Evangelischen war seiner Natur und Bestimmung zufolge ein volksmässiger; er sollte Gesang der ganzen Gemeine sein. Hier aber, bei der Benutzung des Volkslieds, galt es, nicht dem weltlichen Sinn zu schmeicheln, sondern das ursprünglich Weltliche hinwegzuthun, und was ihm bisher als Schmuck gedient und äussere Zierde, für einen höheren Zweck zu wei-

hen, zu heiligen. Da uns Sammlungen von Volksliedern jener Zeit erhalten sind, so setzen uns diese in den Stand, Vergleiche anzustellen, und eine namhafte Zahl von Melodien zu entdecken, welche aufgenommen wurden. Im Allgemeinen sei bemerkt, dass dies Verfahren, so befremdend es uns im ersten Augenblick erscheinen mag, so wunderlich die Contraste zwischen den ursprünglichen und den späteren kirchlichen Texten sind, doch nicht als ein anstössiges erscheinen darf. Von den Niederländern her, wo ebenfalls weltliche Weisen zur Grundlage kirchlicher Compositionen gemacht wurden, kennen Sie schon dies Verfahren. Aber dieser Umstand für sich allein würde wenig entscheiden, obschon es nahe lag, dass man um den Vorrath kirchlicher Gesänge zu bereichern, zu einem Mittel griff, welches in dem verwandten Kunstgesange nicht nur schon weit und breit gebräuchlich war, sondern auch den Vorzug hatte, dass die aus Volksliedern auf diese Weise entstandenen Kirchengesänge dem Volke leichter nahe gebracht werden konnten. In jener Zeit aber war Geistliches und Weltliches überhaupt weniger streng geschieden, das Weltliche noch nicht ein für sich Bestehendes, getrennt von dem Kirchlichen, im Gegentheil das Letztere das Alles Umfassende. Die Verschiedenheit zwischen geistlichen und weltlichen Weisen jener Zeit ist daher gar nicht so gross, und indem es darauf ankam, einen kirchlichen Volksgesang zu schaffen, konnte es kaum etwas Förderlicheres geben, als gerade dieses Verfahren. Der Volksgesang, von störenden Elementen befreit, wuchs in die Kirche hinein, hier immer festere Wurzeln schlagend und zugleich diese auf populärer Basis begründend. Finden wir daher auch Zusammenstellungen wie folgende: Ach mein Gott, sprich mir freundlich zu — Ein Mägdlein sprach mir freundlich zu; Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Noth — Venus, du und dein Kind, sind alle beide blind; Ich armer Sünder klag mich sehr — Ich armes Mägdlein klag mich sehr; Jesu, der du meine Seele — Lachet nicht ihr Schäferinnen; O Gott im höchsten Throne schau auf der Menschen Kind — Schürz dich, Gretlein, schürz dich u. s. f.; so wissen wir, wie Derartiges zu nehmen, und sind weit entfernt, eine

Profanation darin zu finden. — Der eigenen Thätigkeit Luthers endlich für Mehrung der Gesänge seiner Kirche wurde schon gedacht, und bemerkt, dass dieselbe nicht eine so grosse gewesen ist, wie man früher glaubte. Manches Lied für den Gesang der Gemeine, bemerkt v. Winterfeld, entstand ihm wohl mit seiner Singweise zugleich, andere dichtete er auf schöne geistliche Weisen der Vorzeit, damit der Schatz, den die alte Kirche an ihnen besessen, nicht verloren gehe, sondern bedeutungsvoller, reiner, auf's Neue in's Leben trete. Ein Mal jedoch nur, so viel wir wissen, aus tiefer, heiliger Begeisterung, sein eigenstes Wesen in das Wort, in den Ton ergiessend, es in seiner ganzen Fülle ausstrahlend, gelang ihm, wie schon vorhin erwähnt, Lied und Weise von der frischesten, nicht wieder erreichten Kraft, und Beides wird unter uns nur mit seinem Namen aufhören können, fortzuleben. Aber es war auch ein einzelner Lichtpunct nur eines geistigen Schaffens in einer einzelnen, bestimmt abgegrenzten Richtung. Denn dieses sein Schaffen war nicht gleich dem eines Tonmeisters im ächten Sinne, dessen innerstes Leben sich eben nur in den Tönen erschliesst, eine fortgehende Tonschöpfung. Gott hatte ihm einen anderen, weiteren Kreis der Thätigkeit vorgezeichnet, und gewiss war auf dem enger begrenzten Gebiet des geistlichen Sängers eine einzige, hervorragende Leistung eines so hochgestellten, mit seinen Wirken so tief eingreifenden Mannes als er hinreichend, ein heiliges Feuer in Begabten anzuzünden, denen jenes Gebiet als das ihre angewiesen war. Dies war in der That der Fall, und Luther diente auch hierin der nachfolgenden Zeit als Muster und Vorbild, zu eifriger Nachahmung anregend. Insbesondere im 16ten Jahrhundert traten treffliche Tonkünstler in seine Fusstapfen. — Endlich ist noch zu erwähnen, dass die protestantische Kirche auch zu der der böhmisch-mährischen Brüder, deren Lieder, soweit sie nicht früheres aufnahmen, aus der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts sich herschreiben, in Beziehung getreten ist, dass beide von einander geborgt haben. In der That hat die protestantische Kirche von dort viel entlehnt, aber die Einwirkung jener Gemeinden war eine minder

lebendige, schöpferisch-rückwirkende, neugestaltende, als bei den früher bezeichneten Quellen, da wir hier nur die Berührung von zwei benachbarten Gebieten vor uns haben, die wohl in anerkennender Neigung und Liebe, aber ohne innige Wechselwirkung geschah. Auch was die harmonische Bearbeitung, von der wir nachher noch zu sprechen haben, betrifft, konnte hier von fruchtbringender Anregung nicht die Rede sein, da es mehr als zweifelhaft ist, ob die Brüder überhaupt eine solche gekannt haben. Nur erst spätere Tonsetzer haben böhmische Melodien harmonisirt.

Sind nun in dem bisherigen die Elemente des evangelischen Kirchengesanges bezeichnet worden, so haben wir jetzt das innere Wesen des neu Entstandenen, die besondere Eigenthümlichkeit desselben näher zu betrachten, die Art und Weise, wie aus jenen Elementen etwas Neues geschaffen wurde; denn in der That wurden die vorhandenen Lebenskeime erst durch die Kirchenverbesserung geweckt.

Die liturgischen Gesänge der römisch-katholischen Kirche liessen zwar weder Rhythmus noch Metrum wahrnehmen, — wenigstens zu der Zeit nicht, als sie von der protestantischen Kirche aufgenommen wurden — aber sie trugen doch ein Element in sich, welches auch in die neue Gestalt überging, und auf dessen vollständiger Entfaltung die nachherige Blüthe des deutschen Chorals beruhte. Es waren dies die alten, schon früher erwähnten Kirchentonarten. Es ist natürlich hier nicht der Ort zu ausführlicherer Erörterung dieses verwickelten Gegenstandes. Ich entlehne eine Stelle aus v. Winterfeld's Werk, um Ihnen einigermaassen eine Anschauung von dem Wesen desselben zu geben. Alle Kirchentöne, heisst es dort, sind von einander eigenthümlich verschieden. Sie sind es als Octavengattungen in ihrer melodischen Gliederung, sie sind es in den Gegenständen ihrer harmonischen Beziehungen, und durch ihr Verhältniss zu denselben; ja selbst aus jeder scheinbaren Uebereinstimmung einerseits tritt von der andern Seite der entschiedenste Gegensatz heraus. Sehen wir sie als Werkzeuge an, mit

denen, oder richtiger vielleicht als Reiche, Gebiete, in denen der Tonmeister schafft, so steht er ihnen nicht unbedingt als bestimmend, herrschend gegenüber, er wird vielmehr vorzugsweise durch sie bestimmt, sobald er in das eine oder andere sich begiebt, das eine oder andere, dem Wesen seiner Aufgabe zufolge ergreift. Gegenständlichkeit (Objectivität) also können wir als ihren Charakter im Verhältniss gegen unsere modernen Tonarten bezeichnen. Denn unsere neue Tonkunst hat, bis auf die weiche und harte Tonreihe, welche sie auf höheren und tieferen Klangstufen übereinstimmend wiederholt, alle älteren Tonreihen gänzlich ausgeglichen, und einer jeden die Möglichkeit gleicher Beziehungen zu allen anderen gewährt. Durch Kunstübung und Lehre hat sie allgemach gezeigt, wie auch das Entfernteste auf leichteste Weise in Verbindung gebracht werden könne, wie auf jeder gewählten Tonhöhe man dieselben Beziehungen wiederfinde. Die ältere Tonkunst brachte dem Tonmeister eigenthümlich geordnete Gebiete mannichfach wechselnder Beziehungen entgegen, unter denen er nach seiner Aufgabe zu wählen hatte, dann aber durch die getroffene Wahl sich auch bestimmt fand, und begrenzt: die moderne bietet ihm den geschmeidigsten Stoff für seine Bildungen und ihr gegenüber ist er bei freiester Wahl auch allein der Bestimmende und Begrenzende. Objectiv, typisch ist hiernach das Gepräge der älteren, subjectiv, sentimental das der neuern Tonkunst. — Schon im Laufe der heutigen Darstellung wurde vorübergehend erwähnt, dass die Kunst des Tonsatzes bereits seit beinahe zwei Jahrhunderten in Deutschland einheimisch war, wenn auch ohne höhere künstlerische Bedeutung und vorzugsweise, wie in anderen Ländern, auf den Kreis der Schule beschränkt. Die Ausübung der harmonischen Kunst war wie überall zur Zeit der Entstehung derselben mehr eine wissenschaftliche Thätigkeit, eine Arbeit des Verstandes. Dies hatte bei uns eine jetzt uns sehr auffallende Erscheinung, die Trennung des Sängers und Setzers, des Erfinders der Melodie und des Bearbeiters derselben zur Folge. Die Erzeugnisse des Sängers, die Hervorbringungen des unbewussten Kunsttriebes waren für den Setzer,

den mit Wahl und Absicht Zusammenfügenden, anfangs nur eine Veranlassung, seine neue Kunst daran zu üben, und er suchte und schätzte an ihnen zumeist nur die Gelegenheit sinnreicher Darlegung derselben. Jetzt, im protestantischen Choral, gelangte die harmonische Kunst zum ersten Male in Deutschland zu frischer, künstlerischer Entfaltung und trat in das Leben heraus, der darin webende Geist kam zum Bewusstsein. Auf der Basis jener alten Kirchentonarten erhob sich eine weitausgreifende harmonische Entfaltung. Was bis dahin Gegenstand der Uebung gewesen war, ohne dass eigentlich die Anwendung desselben eingeleuchtet hätte, erhielt seine grosse praktische Bedeutung. Der Setzer fand sich nun in einer ganz neuen Stellung zu seinen Aufgaben, in dem alten Kirchengesang entdeckte die Kirchenverbesserung die Grundform bedeutungsvoller Harmonie. Jetzt galt es, die Setzkunst dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen, den Geist, der in den aufgenommenen Melodien schlummerte, durch diese Kunst zu erwecken, jeden ihrer Schritte seiner vollen Bedeutung nach zur Anschauung zu bringen, ihnen und dadurch dem Sänger wahrhaft näher zu treten, die ursprüngliche Einheit der Kunst desselben und des Tonsezzers lebendig zu empfinden, zu erkennen, und beide endlich schöpferisch zu vereinigen. Jetzt gelangten die Kirchentöne in der gedrungenen, volksmässigen Gestalt des neuen heiligen Liedes erst zu lebendiger Anschauung. Jene Zeit frommer Begeisterung, empfänglich wie sie war, und genugsam vorbereitet für neue Schöpfungen der Tonkunst, bedurfte vor allem auf dem Gebiet der heiligen nur eines belebenden Hauches, um frische Blüthen des Geistes zu zeitigen. Wie in Italien durch Palestrina's Meisterschöpfungen, so erschloss sich nun in Deutschland zum ersten Male das höhere Wesen der Tonkunst; Keiner aber hat dieses neu gewonnene Bewusstsein besser ausgesprochen, als Luther, wenn er in seiner Lobrede auf die Musik sagt: „Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht und erkennt man erst zum Theil — denn gänzlich kann's nicht begriffen noch verstanden werden — mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit

Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, dass einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich dess heftig verwundern müssen, und meinen, dass nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust und Liebe hat, und durch solch' lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muss wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, dass er solche liebliche Musica, sondern das wilde, wüste Eselgeschrei des Chorals, oder der Hunde oder Säue Gesang und Musica höre". — Diese eigenthümliche Beschaffenheit der melodischen und harmonischen Verhältnisse ist es zunächst, welche dem alten Choral die gänzlich von der späteren abweichende Beschaffenheit verleiht: die Originalität, das Schwunghafte, Tiefergreifende, die Kraft und Fülle, das Alttestamentarische — möchte man wohl sagen. — Weiter sodann trug die zweite Hauptquelle desselben, der Volksgesang, dazu bei, das zu vervollständigen, was dem alten Kirchengesange ganz abging, die rhythmische Mannichfaltigkeit. Hier tritt uns der rhythmische Wechsel auf eigenthümliche Art ausgebildet entgegen. Den graden und ungraden Tact als Grundform der Melodie, das Nebeneinanderbestehen beider Formen, der rhythmische Wechsel sonach, der ohne das Maass zu ändern dennoch einen symmetrischen Gegensatz beider Formen erzeugt, das finden wir in der Volksweise in reichem Maasse vorhanden und auf den evangelischen Gemeingesang übertragen. — Durch die innige Verschmelzung dieser beiden Bestandtheile, des melodisch harmonischen Elements des alten Kirchengesanges, sowie der rhythmischen Mannichfaltigkeit

des Volksliedes sehen wir so die neuen Tonschöpfungen entstehen, in ihrem Wesen gänzlich verschieden von dem, was eine spätere Zeit umbildend daraus gestaltet hat. Denn die wichtigsten Bestandtheile sind in dem, was gegenwärtig für Choralgesang ausgegeben wird, nicht wahrzunehmen. Ein zwar wohlgesinnter aber beschränkter Eifer hat die meisten Spuren des Alten fast gänzlich vertilgt, indem er Veraltetes zu beseitigen, Unziemliches zu entfernen trachtete. Zu jenem gehörten ihm die Kirchentöne, wie er sie zu verstehen glaubte, auf verlebten Herkommen beruhende, willkürliche Beschränkung melodischer Ausgestaltung, harmonischer Entfaltung; zu diesem die, einem strengen Gleichmaass nicht unterzuordnende, dem kirchlichen Ernst angeblich widerstrebende rhythmische Mannichfaltigkeit. Der alte Choral war begeisterter Volksgesang, der mit Kraft und Nachdruck vorgetragen wurde; jenes kraftlose, langausgedehnte Hinschleppen, welches im letzten Jahrhundert beliebt wurde, war ihm fremd; der alte Choral war ein in sich abgeschlossenes Musikstück, wie jedes Andere. Die unschönen, nur mit dem Wechsel zwischen gewöhnlicher Recitation und Gesang in der Oper an Widerwärtigkeit zu vergleichenden Ruhepuncte, jene das Ganze zerstückelnden Fermaten, welche wir machen, waren ihm meist fremd. Vollgültige Zeugnisse von Schriftstellern sind vorhanden, welche beweisen, dass der alte Choral in dieser kunstreichen Gestalt wirklich von den Gemeinden gesungen wurde. Das Interesse der letzteren war damals grösser. In der Schule wurden den Kindern diese Gesänge eingeübt, sowie auch der Hausvater täglich mit seinen Kindern sang. Diese Umstände können zum Theil erklären, wie es möglich war, dass man das damals durchführen konnte, wozu man gegenwärtig kaum einen Versuch zu machen wagt. — Auf die Frage der Wiedereinführung des alten Chorals in der Gegenwart werde ich später noch zu sprechen kommen. Nur so viel sei hier bemerkt, dass sich in der Gegenwart Für und Wider lebhafte Parteistreitigkeiten erhoben haben. Die entschiedene Tendenz des grossen Winterfeld'schen Werkes ist, auf eine solche erneute Belebung hinzuwirken. So viel ist richtig und zweifellos, dass an wirklichem Kunstwerth

der gegenwärtige Choral mit dem alten sich auch nicht entfernt messen kann, dass das, was die Neuzeit als ein Besseres glaubte bieten zu können, wirklich nur Verballhornisirungen des Alten und Aechten sind.

Treten wir jetzt, nachdem wir die Beschaffenheit des damals neu entstandenen evangelischen Gemeinegesanges näher kennen gelernt haben, dem historischen Verlauf, wenn auch nur andeutend, näher.

Als Luther seine „deutsche Messe anrichten wollte“, erbat er sich von dem Churfürst von Sachsen dessen alten Sangmeister, Ehrn Conrad Rupff, sowie den um die Förderung des protestantischen Chorals besonders verdienten Johannes Walter, gleichfalls churf. sächs. Sängermeister und liess dieselben nach Wittenberg kommen. Wir besitzen einen eigenen Bericht des Letztgenannten über diesen Vorgang. Luther arbeitete gemeinschaftlich mit diesen Männern, namentlich mit Walter, dieser hatte die gewählten Melodien zu harmonisiren, und das Resultat war die Herausgabe des ersten lutherischen Gesangbuches, welchem dann noch bei Lebzeiten Luthers mehrere andere Ausgaben folgten, die dieser mit Vorreden begleitete; er habe, sagt er bei Gelegenheit der ersten Ausgabe, mit einigen Anderen, zum guten Anfang und Ursach zu geben, die es besser vermögen, etliche geistliche Lieder zusammengebracht, das heilige Evangelium zu treiben und in Schwang zu bringen. Und sind dazu auch in vier Stimmen bracht, nicht aus anderer Ursache, denn dass ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muss in der Musica und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an denselben etwas heilsames lerne. — Wie gross der Beifall war, welchen diese Gesänge fanden, wie bald Nachahmer hervortraten, erhellt aus einer Stelle einer späteren Ausgabe: Und haben sich Etliche wohl beweiset, und die Lieder gemehret, also, dass sie mich weit übertreffen, und in dem wohl meine Meister sind. Aber daneben auch die Anderen wenig Gutes dazu gethan. Und weil ich sehe, dass des täglichen Zuthuns ohne allen Unterschied, wie es einem Jeglichen gut dünkt, will kein

Maass werden, auch die ersten unserer Lieder, je länger, je falscher gedruckt werden, hab ich Sorge, es werde diesem Büchlein die Länge gehen, wie es alle Zeit guten Büchern ergangen ist, dass sie durch ungeschickter Köpfe Zusetzen so gar überschüttet und verwüstet sind, dass man das Gute darunter verloren und allein das Unnütze im Brauch behalten hat. — An anderen Stellen spricht er sich über die Aufnahme der Melodien der katholischen Kirche aus, was ich übergehe, da dies schon ausreichend besprochen wurde. Endlich heisst es in der leltzten von Valentin Bapst in Leipzig besorgten Ausgabe: Gott hat unser Herz und Muth fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kann's nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen. Darum thun die Drucker sehr wohl daran, dass sie gute Lieder fleissig drucken, und mit allerlei Zierde den Leuten angenehm machen, damit sie zu solcher Freude des Glaubens gereizt werden und gerne singen, wie denn dieser Druck Valentin Bapst's sehr lustig zugerichtet ist. Gott gebe, dass damit dem römischen Papst, der nichts denn Heulen, Trauern und Leid in aller Welt hat angericht durch seine verdammte, unerträgliche und leidige Gesetze, grosser Abbruch und Schaden geschehe. Amen. — Ueber Walter's Lebensumstände ist uns nur wenig bekannt. Er war Magister der Philosophie. Die erste Ausgabe seines Gesangbuches vom Jahre 1524 nennt ihn am Schlusse der Altstimme als Verfasser. Erst in einer späteren Ausgabe (von 1527) bezeichnet er sich als churfl. Sängermeister. Er stand also damals in den Diensten des Churfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen. Als nach der Schlacht bei Mühlberg die Landesherrschaft auf Moritz überging, scheint er nicht wie Lucas Cranach bei seinem alten Herrn geblieben, sondern in die Dienste des neuen getreten zu sein. Er soll im Jahre 1555 gestorben sein.

Bemerkte ich vorhin, dass im protestantischen Choral das tiefere Wesen der Tonkunst namentlich nach Seite der harmonischen Entfaltung hin zum ersten Mal zum Bewusstsein gekom-

men sei, so sind nun aber diese Worte nicht dahin zu verstehen, dass sogleich beim Entstehen, unter Walter's Händen demnach und bei Luthers Lebzeiten, das Höchste und Vollendetste geleistet worden wäre; im Gegentheil, wir begegnen hier nur den Anfängen und Luther's herrliche Worte über den Werth und die Bedeutung des vielstimmigen Tonsatzes können in der That nur als prophetische gelten. Eine längere Entwicklung war noch zu durchlaufen, bevor man zu der auf dieser Stufe möglichen Classicität gelangte, und ebenso können wir dann einen Rückgang und ein Sinken wahrnehmen. Ein Uebelstand namentlich war es, welcher damals noch eine freiere Gestaltung hemmte. Es war nämlich die Melodie in den Kirchenliedern in der Zeit von Beginn der Reformation bis gegen Ende des Jahrhunderts, nicht wie bei uns der höchsten Stimme, sondern einer Mittelstimme, am häufigsten dem Tenor zugetheilt. Dies aus dem Kuntgesang entnommene Verfahren, dem wir schon bei den Niederländern begegnen, finden wir in allen Gesangbüchern jener Zeit und nur Ausnahmen zufälliger Art treten uns abweichend entgegen. Wie hinderlich dies der Gemeine in ihrem Gesange beim Gottesdienste sein musste, wie sehr durch die über der Melodie angebrachten Stimmen, die sich oft in selbstständig melodischen Figuren ergingen, diese verdunkelt und unkenntlich gemacht werden mussten, leuchtet ein, und viele klagende Stimmen der damaligen Zeit bestätigen dies zur Genüge. In den ältesten Bearbeitungen von „Ein' feste Burg“ vom Jahre 1540 und 1544 findet man die Melodie im Basse, als Grundlage des Ganzen, eine in jener Zeit seltene Stellung der Hauptmelodie, durch die wohl, wie v. Winterfeld bemerkt, im Sinne der damaligen Tonmeister bezeichnet werden soll, dass ein fester Glaube, wie der in dem Liede webende, wahrhaft auf den Felsen baue, auf welchen die Kirche gegründet sei, dass auf den Tönen, worin er so lebendig ausgesprochen sei, am würdigsten ein Verein von Stimmen ruhe, der von ihnen sicher getragen, auch ihre Bedeutng wiederum auf das Treffendste künde. Erst später, wie ich noch besonders erwähnen werde, wurde die Melodie mit Bewusstsein in die Oberstimme verlegt, erst dann findet

sich auch, was wir als untrennbar vorzustellen gewohnt sind, die Thätigkeit des Sängers und Setzers wirklich vereinigt, während bis dahin — die Art wie Luther mit Walter arbeitete, lässt dies schon erkennen — die Functionen beider immer noch geschieden waren. Als einen der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luther's, gebührt Walter eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte. Seltene Gaben, hoher Geistesschwung kann ihm jedoch nicht nachgerühmt werden, kaum eine sinnreiche Anordnung seiner Tonsätze. Er ist hochzuschätzen als ein solcher, welcher Begabteren die Bahn ebnete, sein Streben aber war nur ein beschränktes, ein solches, wozu Verstand, Fleiss, Kenntniss den erfahrenen Künstler befähigen. Walter hat im Laufe seiner Thätigkeit von 26 Jahren Fortschritte gemacht, wie verschiedene Ausgaben der Gesangbücher beweisen; zu einer wirklichen Erfassung aber des Höheren ist er nicht gelangt. Bemerkenswerth ist, dass in den spätern Ausgaben bei ihm mehr und mehr schon die Melodie ihr Recht in der Oberstimme erlangt, und es ist zu sagen, dass er allerdings schon eine Ahnung von einer solchen Entfaltung gehabt hat, zu wirklich klarer Gestaltung aber ist er trotz alledem nicht gelangt.

Ich gedenke jetzt eines anderen Tonsetzers, den man gewöhnlich ebenfalls unter Luther's Mitarbeitern auf dem Gebiete des Kirchengesanges nennt. Es ist dies Ludwig Senfl. Dieser bei weitem bedeutendere Meister war aus Zürich, nach Anderen aus Basel, gebürtig. Seine erste Ausbildung erhielt er in der letztgenannten Stadt, trat von da in die Kapelle Kaiser Maximilian I. zu Insbruck und fand dort an dem berühmten Heinrich Isaac einen trefflichen Lehrmeister. Später kam er in die Dienste der Herzoge von Baiern, wo wir ihn um das Jahr 1530 finden; um die Mitte des Jahrhunderts scheint sein Tod erfolgt zu sein. Ueber sein Verhältniss zu Luther geben uns einzelne Aeusserungen desselben in seinen Tischreden Nachricht, sowie ein freundliches Schreiben Luther's an ihn, datirt Coburg den 4ten October 1530. In dessen Tischreden wird erzählt, wie er, am 17ten December 1539, da er die Sänger zu Gast hatte, nachdem etliche Motetten Senfl's gesungen worden waren, sich

sehr verwundert, diese gelobt und geäussert habe: „Eine solche Mutetten vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollt, wie er denn wiederum nicht einen Psalm predigen könnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherlei, gleichwie auch in einem Leibe mancherlei Glieder sind. Aber Niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, und lässt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; Alle wollen sie der ganze Leib sein, nicht Gliedmaassen!" — Senfl ist nach zwei Seiten hin von Bedeutung. Er theilte die im 16ten Jahrhundert überhaupt verbreitete Neigung, die neue Kunst auch mit dem classischen Alterthum in Verbindung zu bringen, indem er Oden des Horaz in Musik setzte, sodann durch das, was uns hier zunächst interessirt: seine geistlichen Gesänge. Bestand dort die Hauptaufgabe mehr in dem engen Anschmiegen an den Dichter und musste daher die Melodie einen überwiegend declamatorischen Charakter zeigen, so war auf dem letztgenannten Gebiet dagegen der freieste Spielraum für die Entfaltung der neu gewonnenen Kunstmittel, und hier konnte sich daher Senfl insbesondere als Tonsetzer zeigen, so dass ihn v. Winterfeld als den bedeutendsten Meister jener Zeit bezeichnet, seine Arbeiten als Muster, wenn auch nur für jene Zeit: „Senfl hat in den beiden Richtungen, in denen er schuf, die Eigenthümlichkeit seines Geistes bedeutsam ausgeprägt, er hat in seinen Werken Kräfte entwickelt, Geheimnisse der Tonkunst offenbart, die bei Nachfolgern und Schülern in harmonischem Zusammenwirken, in stets mehr aufgeschlossenem Verständnisse, eine schönere Entfaltung der Melodie anbahnten." — Winterfeld nennt ihn weiter den muthmasslich Ersten, der die Thätigkeit des Sängers und Setzers in sich vereinigt habe. Endlich heisst es: „Doch aller dieser grossen Vorzüge ungeachtet, die ihn auf die Höhe seiner Zeit stellen in seiner Kunst, war er doch nur ein Vorläufer, eine Weissagung dessen, was erst später sich erfüllen sollte in ächter harmonischer Entfaltung, die auch dem sinnreichsten Baue eines Tonsatzes erst seine volle Bedeutung gewährt. Der grossartigen Anlage, des tiefen Gefühls der jedesmaligen Aufgabe wegen können wir seine Werke als Muster nen-

nen, aber nur für seine Zeit, weil jene Entfaltung eben nur erst in ihnen zu dämmern und herzorzubrechen beginnt; die Vollendung der Kunst war, bei aller Herrschaft über die Mittel, so wenig in ihnen, als in jenen alten Bildern, an denen die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, der fromme Ernst, die Reinheit der Motive uns entzückt, während die Dürftigkeit der Formen, die Unfreiheit der Bewegungen uns doch erinnern, dass Geist und Form hier einander noch nicht völlig durchdrungen haben.

Es kann natürlich, wie auch schon im Eingange bemerkt, hier nicht der Zweck sein, nachdem ich Ihnen diese wichtigsten Thatsachen vorgeführt habe, noch weiter in das Einzelne herabzusteigen. Ich übergehe darum die Namen aller der Tonsetzer zweiten und dritten Ranges, welche dieser Stufe der Kunstentwicklung angehörend, in Winterfeld's Werk eine ausführliche Darstellung gefunden haben. Mit dem hier Erwähnten ist die erste Epoche des evangelischen Gesanges, die sich bis zum Tode Luther's erstreckt, abgeschlossen. Das Streben des zweiten Zeitraums ging jetzt dahin, die verworrenen Ahnungen des ersten zu erfüllen. Die künstliche Stimmverwebung sollte der einfachen Fasslichkeit weichen, der im Tenor ruhende von anderen Stimmen verdeckte Gesang in die klangreichere, Allen vernehmliche Oberstimme verlegt, der Rhythmus entschiedener, die Entfaltung der Harmonie lebendiger werden, um das Ziel zu erreichen, welches in dem grössten Tonkünstler dieser Zeit, Johannes Eccard, verkörpert erscheint. Eccard ist der Repräsentant der zweiten Epoche, welche die höchste Blüthe und Vollendung des evangelischen Gesanges umfasst. Die dritte Epoche wird sodann eröffnet durch die neuen Formen der weltlichen Musik. Der grosse, durch Erfindung der Oper hervorgerufene Umschwung in der italienischen Musik beginnt allmälig seine Einflüsse auch auf Deutschland zu äussern, und die alte kirchliche Kunst in ihrer Reinheit zu zerstören. Diese Epoche dauert bis zum Ende des 17ten Jahrhunderts und findet ihr Ziel und ihre Vollendung in der vierten, die am Ende des 17ten Jahrhunderts beginnend, bis auf Händel und Bach sich ausdehnt.

Mit Seb. Bach ist diese gesammte Zeit völlig abgeschlossen; er bezeichnet den Endpunct dieser schon in der vorigen Vorlesung charakterisirten ersten, grossen Hauptepoche der deutschen Musik, deren besondere Stufen ich Ihnen hier in einem Ueberblick gezeigt habe. —

Die nähere Betrachtung derselben wird die Aufgabe der folgenden Vorlesung sein.

Neunte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Eine geschichtliche Entfaltung im eigentlichen Sinne d. h. ein Anwachsen, ein Mehren durch Benutzung des bereits Gewonnenen und Hinzufügung von neuen Erfindungen im Laufe der Zeiten können wir nur dem lutherischen Kirchengesange beimessen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen, evangelischen Sinnes nennen. Der calvinische Kirchengesang — um dies hier beiläufig zu erwähnen — einmal festgestellt, war nicht sowohl eine Blüthe des innern, frommen Lebens seiner Kirche, als vielmehr ein zu deren Ordnung ein für alle Mal Vorgeschriebenes, der Kunst, welche dort keine Stelle fand, fortan Unzugängliches. Er bildet, wenn auch evangelisch, dennoch im Gegensatz zu der frischen Entwicklungsfähigkeit des lutherischen, ein getrenntes, fremdes, höchstens ein benachbartes Gebiet.

Die Hauptentwicklungsstufen des eben genannten, des lutherischen Kirchengesanges, haben Sie schon in der letzten Vorlesung kennen gelernt. Es ist heute unsere Aufgabe nach Anleitung des v. Winterfeld'schen Werkes diese noch etwas näher zu betrachten.

Nach Luther's Tode, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts war eine Wendung von grosser Wichtigkeit in der protestantischen Kirche eingetreten. Der Katholicismus hatte sich von den ersten, ihm beigebrachten Niederlagen erholt und er-

hob sich wieder mit erneuter Kraft. Auf dem ihm gegenüberstehenden Gebiet dagegen waren innere Spaltungen eingetreten, die neue Kirche war für solche Angriffe durchaus nicht gerüstet und viel des schon gewonnenen Terrains ging ihr wieder verloren. Kämpfte man aber früher für das nach langer Verdunklung wieder klar hervorstrahlende göttliche Wort mit jugendlicher Begeisterung, so verschwand später diese Glaubensfreudigkeit und Kampfesrüstigkeit immer mehr; man fühlte sich bedrängt, gereizt, verwirrt, zerstört, und Bitterkeit, Argwohn, Misstrauen, Hass verscheuchte die Begeisterung. Unter den Glaubensgenossen selbst war die alte Zuversicht, das feste Verlassen auf einander gewichen; alle gehässigen Regungen der Leidenschaft hatten den Gegenstand des Kampfes, das heilige Wort selbst, den Streitenden immer mehr in die Ferne gerückt. In der Verwirrung der Gemüther musste der Starrsinn für Glaubenskraft gelten, der geistliche Hochmuth für priesterliche Würde. Was in frischer Kraft begonnen, konnte unter solchen Umständen in einem solchen Boden nicht weiter gedeihen. Das rege empfindungsreiche Leben ging verloren und mit dem Lehrstreit nahm ein trocknes, lehrhaftes Gepräge überhand. In dem Kirchenliede, demjenigen worauf es uns hier zumeist ankommt, sehen wir wohl noch den ursprünglichen evangelischen Geist, aber seine volle Offenbarung webt nicht mehr in ihm, sie ist übergegangen auf eine andere, verwandte Kunst, die Tonkunst. Diese war den hemmenden Einflüssen der Zeit entrückt, der Stoff in welchem sie bildete, war davon unberührt geblieben, in ihr strahlte daher jener Geist zu Ende des Jahrhunderts am lebendigsten aus. Die Tonkunst ist daher im vollsten Sinne die Kunst jener Zeit; die getrennten Geister finden in ihr ein Band dass sie verknüpft; in ihr lebte jener Friede, in welchem für die begabtesten, edelsten Geister jeder Streit geschlichtet war. Sie ist die frischeste Blüthe jener Tage. So wurde dieselbe im Laufe des Jahrhunderts eine immer freiere, selbstständigere Kunst, und am Ende desselben erblicken wir sie über die Dichtung herrschend auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung.

Das Bezeichnende des Tonsatzes geistlicher Liedweisen um

die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts war die künstliche Stimmenverwebung, welche anfangs die in der Tenorstimme erscheinende Kirchenmelodie umgab, im Fortgange der Zeit aber, je länger je mehr, von ihr in der höchsten Stimme beherrscht wurde. Mit diesem Uebergange der Melodie dahin, wo sie in den hellsten und klangreichsten Tönen am meisten sich geltend machen konnte, bahnte sich nach und nach eine neue Art des Tonsatzes an, durch den später jener ältere, kunstreiche erst seine rechte Bedeutung gewann. Es war der einfache, auf harmonische Entfaltung der Singweise gerichtete. Nur dadurch, dass man den einfachen harmonischen Tonsatz der künstlichen Stimmenverwebung vorzog, und der Melodie die dauernde Stellung in der Oberstimme anwies, konnte die Tonkunst in ein wahrhaft förderliches Verhältniss zu der Gesammtheit des Volkes treten.

Der erste, der den entscheidenden Schritt mit vollem Bewusstsein that, war der würtembergische Oberhofprediger Lucas Osiander in seinem Werke: Funfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunctsweise also gesetzet, dass ein' ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann. In seiner für die nähere Kenntniss des Zustandes des evangelischen Choralgesanges überhaupt wichtigen Zuschrift an die Schulmeister Würtembergs vom 1ten Januar 1586 erklärt er ausdrücklich: „Ich zweifle aber nicht, es werden etliche Componisten und Musici, ihnen diese meine ringfüge Arbeit Anfangs nicht allerdings gefallen lassen. Derowegen ich hierüber kurzen Bericht thun will, warumb ich diese Compositiones eben so, und nicht anderst, gemacht hab. Ich weiss wohl dass die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Laye mitsingen könne“. Mit der Erfüllung und Erreichung dieses Hauptzweckes, dass ein jeder Christ mit einstimmen könne, war der evangelische Kirchengesang unmittelbar

dem höchsten Ziele seiner Ausbildung zugeführt. — Osiander bestrebte sich, den einstimmigen Gesang der Gemeine mit dem kunstmässig gesetzten und ausgeführten mehrstimmigen Choral des Sängerchors in lebendige Verbindung zu bringen, damit Beide, der einstimmige Gesang der Gemeine mit der Musica figuralis, wie man den Kunstgesang nannte, „fein bei einander bleiben und beides einen lieblichen Concentus (Harmonie) gebe", was zu der Annahme berechtigt, dass eine derartige Verbindung beider Gattungen bis dahin noch nicht gebräuchlich gewesen ist. Auch nicht einmal der Gebrauch der Orgel zur Begleitung des Gemeinegesanges ist als wahrscheinlich vorauszusetzen. Es scheint den Andeutungen nach ein zwischen Sängerchor und Gemeine mehr abwechselndes Singen Statt gefunden zu haben, so dass der Chor das Lied zuerst vortrug und die Gemeine nachsang. Dass aber in der That der alte Choral trotz seiner reichen oft nicht leicht auszuführenden Harmonie und seiner rhythmischen Mannichfaltigkeit von der Gemeine gesungen worden, und nicht dem Vortrage eines geschulten Sängerchors allein überlassen war, darüber haben wir bestimmte Zeugnisse. Einer der bedeutendsten, nachher noch zu erwähnenden Tonkünstler Hans Leo Hassler sagt ausdrücklich in der Vorrede zu seiner Sammlung von geistlichen Liedern, dass er gesucht habe, die in der Kirche gebräuchlichen Lieder in solche Harmonie zu bringen, dass „der Choral in Discantu wie er an ihm selbst gehe deutlich gehört werden möchte und die Gemeine zugleich mit einstimmen und mitsingen könne".

Winterfeld nennt nun in seiner Schrift eine Zahl von Männern, welche auf dem betretenen Wege fortgingen; zunächst Samuel Marschall zu Basel, sodann den wichtigeren Seth Calvisius, seit dem Jahre 1594 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Das Choralwerk desselben wurde zu seiner Zeit hochgeschätzt, und erlebte in 25 Jahren fünf Auflagen; ferner Bartholomäus Gesius, Hieronymus Prätorius, David Scheidemann, Hans Leo Hassler, Gotthard Erythräus und m. A. Ueber Hassler will ich noch einige Worte beifügen, da er zu den grösten Tonkünstlern seiner Zeit gehört.

Er war zu Nürnberg um 1564 geboren. Sein Vater, Isaac Hassler, ein von Joachimsthal in Böhmen nach Nürnberg eingewanderter Tonkünstler, sandte den Sohn in seinem zwanzigsten Jahre nach Venedig, um dort von den berühmten Andreas Gabrieli in der Setzkunst unterrichtet zu werden, wo er dann mit dessen Neffen, Johannes Gabrieli, seinem Mitschüler, eine enge Freundschaft schloss, so dass er auch später mit ihm in stetem Verkehr blieb. Im Jahre 1585 stand er bereits als Organist im Dienst des Grafen Octavian Fugger zu Augsburg. 1602 finden wir ihn in Prag am Hofe des kunstliebenden Kaisers Rudolf II., er stand von dieser Zeit an in dessen Diensten. Das Jahr 1612 ist sein Todesjahr. Seine Thätigkeit gehört überwiegend noch dem 16ten Jahrhundert an, denn im Laufe desselben erschienen die meisten seiner Werke. Von vorzüglicher Wichtigkeit sind seine „Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt!“ (1608). In der Vorrede sagt er, nachdem er schon vor wenig Jahren „nur etliche teutsche geistliche Gesäng auf den contrapactum simplicem mit vier Stimmen solcher Art und Maassen gesetzet, dass dieselbigen auch in den christlichen Versammlungen von dem gemeinem Manne neben dem Figural mitgesungen werden könnten“, so habe er jetzt auch die andern Gesänge und Psalmen nachfolgen lassen wollen, u. s. w. Ein anderes Werk desselben Tonsetzers: „Psalme und christliche Gesänge mit vier Stimmen, auf die Melodeyen fugweiss componirt“ gab Kirnberger 170 Jahre später auf Veranlassung der Prinzessin Amalia von Preussen wieder in Druck. Dieser sagt von demselben, „es sei durchgängig besonders schön, der Kunst gemäss, erhaben und mit vielem Geschmack behandelt“ und spricht die Hoffnung aus, es werde dahin mitwirken helfen, „dass die Kunst der Musik, welche heutzutage durch ungelehrte Componisten so jämmerlich misshandelt werde, vielleicht wieder empor komme und aus den Wolken der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit sich hervorthue“.

Der bedeutendste Meister dieser Epoche, welche durch ihn zum Abschluss und zur Vollendung kam, ist Johannes Ec-

card. Er ist wichtig als Sänger in doppelter Beziehung, indem er neben demjenigen, was er dadurch für den Gemeinegesang war, auch einen lebendigeren Zusammenhang desselben begründete mit dem Kunstgesange; als Setzer zeigt er sich in ganz neuem Sinne, von der hervorstechendsten Bedeutung; die Gabe des Sängers und Setzers ist in damals höchster Weise bei ihm vereinigt. — Eccard wurde im Jahre 1553 in der thüringischen Reichstadt Mühlhausen an der Unstrut geboren. Seine Eltern sendeten ihn zu seiner Ausbildnng nach München, ihn der Leitung des berühmten Orlandus Lassus übergebend. Dieser Aufenthalt fällt wahrscheinlich in die Zeit von 1571 bis 1574, in dieselbe Zeit wo Lassus (im Jahre 1571) eine Reise nach Paris unternahm. Es ist wahrscheinlich, dass der damals achtzehnjährige Eccard ihn auf dieser Reise begleitete, wo ein Gehülfe, zumal ein thätiger, lebensvoller, aufgeweckter, wie dieser von Zeitgenossen geschildert wird, ihm besonders erwünscht sein musste. Ein fünfstimmiges französisches Lied Eccards scheint eine Frucht dieser Reise, oder doch eine Erinnerung an dieselbe zu sein. Im Jahre 1574 wurde von Carl IX. des Lassus Gegenwart in Paris, ja sein fortwährender Dienst an seinem Hofe verlangt. Der Herzog von Baiern willigte nicht allein in diese Reise, er forderte jenen dazu auf. Lassus unternahm dieselbe, kehrte aber, da er unterwegs den Tod des Königs erfuhr, wie ich schon früher bei der Besprechung dieses Meisters erwähnte, schnell wieder um. Dies wurde jedenfalls für Eccard eine Veranlassung, schon vor der Abreise von seinem Lehrer zu scheiden, da er dauernd ihm in die Fremde nicht zu folgen wünschte. Sein erstes Tonwerk veröffentlichte er 1574 zu Mühlhausen. Möglich, dass er um diese Zeit dort anwesend war; wahrscheinlich indess, dass er erst auf Umwegen in seine Vaterstadt gelangte, über Augsburg nach Venedig ging, dort die Bekanntschaft des Andreas Gabrieli machte, und erst einige Monate nach seiner Abreise von München in seiner Heimath eintraf. Später erblicken wir ihn in Diensten der Grafen Fugger, jedenfalls durch Lassus Empfehlung. Von langer Dauer war indess dies Verhältniss nicht. Der Ruf eines kunstliebenden Fürsten entfernte ihn

weit von seinem damaligen Aufenthalte und seiner Vaterstadt, an einen Ort, wo er die frischeste, erfolgreichste Thätigkeit seines Lebens entfalten sollte. Er ging in Folge erhaltener Einladung in den 80er Jahren des 16ten Jahrhunderts nach Königsberg anfangs als Vicekapellmeister, und wurde im Jahre 1599 zum wirklichen Kapellmeisler ernannt. Dort blieb er bis zum Jahre 1608, wo er einem Rufe nach Berlin als Kapellmeister folgte. Sein Todesjahr ist das Jahr 1611. Schon im Jahre 1574 ist Eccard, wie ich so eben schon erwähnt habe, mit einem Werke hervorgetreten; es enthält unter dem Titel: Odae sacrae, zwanzig geistliche Gesänge zu fünf und mehr Stimmen. Ein zweites erschien im Jahre 1577, woran jedoch noch ein anderer Tonsetzer sich betheiligt hatte. Ein anderes der Familie Fugger gewidmet, entstand 1578, als er sich im Dienste derselben befand. Im Jahre 1589 erschienen zu Königsberg 25 theils fünf- theils vierstimmige geistliche und weltliche Lieder Eccards. Es folgten hierauf 20 lateinische Oden Ludwig Helmbold's, Mühlhausen 1596. Sein Fürst hatte ihm im Jahre 1586 den Auftrag gegeben, über die Weisen der in Preussen gebräuchlichsten Kirchengesänge fünfstimmige Tonsätze anzufertigen. Dies hatte er nach und nach gethan, und sie in zwei Theile gebracht, deren erster 24 Tonsätze enthielt über Zeit- und Festlieder, der zweite aber 31 über Katechismuslieder, Psalmlieder, Lehr- Bet- und Lobgesänge, so dass in beiden 55 Melodien behandelt waren. Beide erschienen zu Königsberg im Jahre 1597. In der Vorrede sagt er: Einige hätten wohl früher schon die Melodien der gebräuchlichsten Kirchenlieder in eine solche Harmonie gebracht, dass der Choral, wie er an sich selbst gehe, in der Oberstimme deutlich gehört werde, und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen könne. Dies sei nur zu loben. Dennoch „ist doch noch zur Zeit kein Cantional, darin nach musikalischer Art was anmuthiges und der Kunst gemässes enthalten wäre, zu uns anhero in Preussen gelanget.“ Er hoffe demnach mit der gegenwärtigen Arbeit der christlichen Gemeine gedient zu haben, „welche die gewöhnliche Kirchen-Melodey aus dem Discantu wohl und verständlich hören, und

bei sich selbst nach ihrer Andacht singende, imitiren könne"; aber auch erfahrene Künstler würden „ihnen solche Arbeit, angewendete Mühe und Fleiss günstig gefallen lassen," und schliesst mit der Bemerkung, dass er sich in Führung des Chorals nach den preussischen Kirchen in Königsberg, wie derselbe darin gesungen werde, gerichtet habe. Ist nun in den früheren Werken Eccard's die Eigenthümlichkeit desselben noch unentwickelt, erscheint darin der Einfluss fremder Individualitäten überwiegend, deutet Alles nur auf einen Künstler, der das Erlernte fortübt, so bezeichnen die zuletzt genannten fünfstimmigen Choralsätze über 55 Kirchenmelodien, sowie sein zweites ein Jahr später (1598) erschienenes Hauptwerk: „Preussische Festlieder durch's ganze Jahr, mit fünf, sechs bis acht Stimmen" die Stufe seiner Meisterschaft, wodurch er bis über die Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus in der durch ihn und durch die beiden genannten Werke, gegründeten preussischen Tonschule Höhepunct und Muster wurde. — Durch die Vereinigung der Gaben des Sängers und Setzers war die Aufgabe allmälig eine andere geworden; die Melodie war nicht mehr ein von Aussen her Bedingendes und Beschränkendes; durch sie empfing die Thätigkeit des Setzers erst Gestalt, Bedeutung und Leben. Die nothwendigen Folgen dieser neuen Stellung des Tonkünstlers waren namentlich zweierlei: der Uebergang des Hauptgesanges in die Oberstimme, damit, was nun wahrhaft Gegenstand der Aufgabe geworden war, vernehmbarer werde, sodann die grössere Vereinfachung des Satzes, die vermehrte Sorgfalt für bedeutsames Verhältniss der einzelnen Zusammenklänge, welche in die Glieder der Melodie, als ihre höchste Spitze ausliefen; nur so konnte dem Sinne, in welchem der Künstler jetzt zu schaffen hatte, genügt werden. Damit hatte sogleich die Aufgabe mehrstimmiger Betonung auch einer gegebenen, fremden Melodie eine wesentlich veränderte Gestalt empfangen, es zeigte sich die Nothwendigkeit, dass auch diese überall in die Oberstimme übergehe. Sollte es aber bei jener Vereinfachung des Tonsatzes, die damit so nahe zusammenhing, verbleiben, so stand zu befürchten, dass die Setzkunst in dem bisherigen Sinne darüber

zu Grunde gehe. Denn das blosse Ordnen und Erfinden angemessener Zusammenklänge für die einzelnen Schritte der Melodie, ohne eigenthümliche melodische Ausgestaltung der verbundenen Stimmen, in denen jene dargestellt wurden, ohne sinnreiche Beziehungen derselben zu einander, schien diesen Namen nicht zu verdienen. Mancherlei Zweifel mussten die Tonsetzer beunruhigen, auch Eccard konnten sie nicht fremd bleiben, und es ist nichts natürlicher, als dass wir bei ihm neben dem Bilden auf dem bisher betretenen Wege Versuche gewahr werden, eine neue Bahn zu finden, wo dem Sänger, wie dem Setzer, die in unserem Meister sich verbanden, in gleicher Art Genüge geschehe. Derartige Bestrebungen findet v. Winterfeld in dem 1589 erschienenen Werke, und es würde dies demnach als eine Vorstufe für die späteren Hauptwerke zu bezeichnen sein. Dies namentlich ist darin bemerkenswerth, dass Eccard hier in gleicher Weise als Erfinder auftritt; nur mit der schöpferisch bildenden Kraft konnte die in gleichem Sinne ausgestaltende erwachen, und der Künstler befähigt werden, dann auch in das Gegebene, gleich einer eigenen Schöpfung, sich belebend zu vertiefen. Jetzt erhielt er durch die Aufforderung seines Fürsten, des Markgrafen Friedrich Georg, eine äussere Veranlassung; eine innere war ihm gegeben durch die Vereinigung des Sängers und Setzers in ihm, und die neuen Anforderungen an seine Kunst, die ihm daraus unmittelbar erwuchsen. Endlich kamen auch noch Anregungen durch Osiander, und diesem verwandte Bestrebungen. Osiander hatte die Ausgestaltung der einzelnen Stimmen der Tonfülle ihres Zusammenklingens nachgesetzt. Eccard lobte die fromme Absicht des Tonsetzers, die verständige Ausführung, allein er vermisste die Kunst im höheren Sinne, die lebendige Gliederung des Einzelnen zu einem Ganzen. Auf diesem Wege des Forschens und Vergleichens bildete sich ihm, was bei Osiander als Ziel des Strebens erschienen war, als Grundlage des seinigen aus; aus Zweifeln, Erwägen, Suchen der rechten Mittel, um das Bild des mehrstimmigen Kirchenliedes wie es in seinem Innern lebte, zu klarer Anschauung zu bringen, erwuchs endlich schöpferisches Gestalten. Die vornehmste Schwie-

rigkeit beruhte darin, dass in engem Raum zusammengedrängt werden musste, was da, wo die Leitung der Gemeine, der kirchliche Gebrauch nicht in der Aufgabe lag, nach Gefallen breiter ausgedehnt werden durfte. Diese Gedrängtheit der Stimmenverwebung musste erreicht werden, ohne dass sie Spuren irgend eines Zwanges an sich trage. So dient nun bei Eccard die kunstvolle Begleitung stets nur der Hauptstimme; sie ist ihr was einem wohlgebauten Leibe seine innere Gliederung, in der seine Schönheit vollkommen zur Anschauung gelangt. Das Ganze erscheint nur als ein gewaltiger, doch klarer Strom einfacher Harmonie, in der Polyphonie die Homophonie, und auf diese Weise wurde eine neue Art in der Behandlung des Chorals geschaffen. Auch auf das Orgelspiel als Begleitung des Gemeinegesanges hat Eccard eine sehr erhebliche Einwirkung geübt. Zur Zeit desselben fand noch nicht ein solches Verhältniss zum Kirchengesange Statt, wie es gegenwärtig besteht. Die Orgel diente früher nur zur Begleitung des Kunstgesanges, sowie für selbstständige Leistungen des Organisten. Durch die Anregungen Eccard's konnte die Anwendung der Orgel in später üblicher Weise nicht lange mehr ausbleiben. — War es bisher die Absicht unseres Meisters dem Gemeinegesange die Kunst zuzugesellen, so wollte er auch noch auf einem anderen Wege Aehnliches erreichen, damit die Kunst, dem Kirchengesange sich näher anschliessend, als dessen höhere Blüthe erscheine und auch in ihren tiefsinnigsten, reichsten Erzeugnissen Geist und Gemüth der Gemeine in Anspruch nehme, nicht allein nach dem Beifall der Kunstgelehrten ringe. Dies zu leisten, eine kirchliche Kunst in ächt evangelischem Sinne zu schaffen, hat Eccard in seinen preussischen Festliedern gestrebt. Die höhere Kunst sollte demnach nicht verschwinden aus der Kirche, sie sollte auch nicht schroff dem Gemeinegesang gegenüberstehen, wie in dem alten kunstreichen Motett, sie sollte aber auf der Grundlage beruhen, die für evangelischen Kirchengesang die allgemeine war, der des Liedes, — daher der Name „Festlieder" — also eine Vereinigung des Motetts und des Liedes anstreben. Die Hauptaufgabe von Eccard's künstlerischen Bilden war demnach die Lied-

form. Als Setzer hat er die kirchliche, dem Gemeinegesang angehörende Melodie des geistlichen Liedes, wie er sie vorfand als ein Gegebenes, nach ihrem inneren Reichthum, ihrer harmonischen Bedeutsamkeit zur Anschauung gebracht, ohne desshalb auf die Kunst der Stimmenverwebung verzichten zu dürfen, die er, wenn ihr auch die Natur seiner Aufgabe nur beschränkten Raum zu gewähren schien, dennoch mit Meisterschaft dabei entfaltete. Als Sänger hat er den Schatz an Singweisen zwar um einige bereichert, aber mit viel grösserem Erfolg für den Kunstgesang erfunden. Dies geschah in den Festliedern, einer Form, in der Mannichfaltiges und Einfaches, Fülle und Klarheit verschmolz. So steht er auf der Höhe der Kunst, nicht allein seiner Zeit. Er hat Nachfolger gefunden, aber keinen, von dem er in seinem Sinne übertroffen worden wäre. Desshalb ist er von grösster Bedeutung für die Geschichte der evangelischen Kirche.

Ich habe versucht, durch Auszüge aus der Schrift v. Winterfeld's meist mit des Verfassers eignen Worten, Ihnen die Hauptpuncte der ersten beiden sich bis in das 17te Jahrhundert erstreckenden Epochen, anzudeuten. Ich wende mich jetzt der nun beginnenden Umbildung des Kunststyles zu, muss mich aber, da ich in der eben beendeten Darstellung schon die mir gesteckten Grenzen der Ausführlichkeit etwas überschritten habe, um so kürzer fassen.

Jetzt ist es nicht mehr eine stetig sich entwickelnde Richtung, die wir verfolgen können, es stehen deren zwei nun nebeneinander. Lange noch und kräftig waltet im 17ten Jahrhundert die eben besprochene fort, die wir bis dahin zur höchsten Blüthe entfaltet sahen; von Italien her aber bahnt sich eine neue an, wesentlich verschieden von der älteren dadurch, dass sie auf dem Kunstgesange, bewusster künstlerischer Absicht beruht, die Tonkunst zu einem lebendigen Werkzeug für den Ausdruck mannichfacher, wechselnder Bewegungen des Gemüths umbildet, und die zu grosser Höhe gesteigerte Ausbildung der Kunstmittel nach allen Seiten hin für die Ergötzung des Ohres in Anspruch nimmt. Es entsteht eine neue Art des kirchlichen

Kunstgesanges, ein neues Verhältniss desselben zu dem der Gemeine. Es ist nun auch jene Zeit der ersten Begeisterung vorüber, in der aus der Gemeine selbst die Weisen ihrer geistlichen Lieder hervorgingen; die Erfindung derselben ruht jetzt in der Hand begabter Kunstmeister. — Winterfeld im zweiten Bande seines Werkes widmet beiden Richtungen eine ausführliche Betrachtung. Er macht, was die ältere betrifft, noch verschiedene beachtenswerthe Tonsetzer namhaft, u. A. Walliser, Bodenschatz, Moritz Landgraf von Hessen, Melchior Frank, er bezeichnet eine preussische Tonschule unter den unmittelbaren Nachwirkungen Eccard's, bespricht unter anderen dieser zugehörigen Männern Johann Stobäus, Heinrich Albert, auf den ich demnächst noch einmal zurückkommen werde, und bezeichnet endlich auch noch mehrere Tonsetzer unter der allgemeinen Ueberschrift: die Berliner geistlichen Sänger. Hier jedoch kommt es uns nicht mehr darauf, sondern ausschliesslich auf die neu hervortretenden Richtungen und deren Repräsentanten an.

Die neue Richtung in Italien äusserte sich dort zunächst durch Ankämpfen gegen die Kunst sinnreicher Stimmenverwebung, gegen den Contrapunct. Es galt, wie Ihnen aus der früheren Darstellung schon bekannt, dem Worte wie der Form des Dichters mehr Bahn zu brechen. Es entstand der Einzelgesang, das Recitativ. In gleicher Weise trachtete man, in den Tönen und ihren gegenseitigen Verhältnissen neue Mittel zu entdecken, um eine lebhaftere, tiefere Bewegung der Gemüther zu erreichen. So entstand die Chromatik und das damit zusammenhängende, allmälige Erlöschen der alten, auf Entwicklung des diatonischen Systems in sich selbst beruhenden Grundformen des geistlichen Gesanges. Endlich bemühte man sich, die der Form des kunstgerechten mehrstimmigen Satzes vorgeschriebenen Schranken zu lockern, ja sie aufzuheben. So entstand, wie auch schon früher erwähnt, der Generalbass, eine, die freiere Bewegung der übrigen Stimmen sichernde Grundstimme, und mit ihr die Form des Concerts; im Zusammenhange aber mit dieser Form die Verbindung selbstständigen Instrumentspiels mit dem Gesange.

Der erste, welcher diesen Weg betrat, war Michael Prä-

torius, geb. in Thüringen im Jahre 1571, gest. 1621, Kapellmeister und Kammerorganist am Braunschweig-Lüneburger Hofe. Prätorius, einer der thätigsten und strebsamsten Männer seiner Zeit, steht an der Grenzscheide des 16ten und 17ten Jahrhunderts, und wenn auch nicht von ihm gesagt werden kann, dass er in der Kunstrichtung des einen oder des andern schaffend vorangegangen, so haben doch beide Richtungen in ihm ein sinniges Verständniss und eine kunstgeübte Hand gefunden. Von ungleich grösserer Wichtigkeit aber war der bedeutendste Tonmeister dieser Zeit, Heinrich Schütz, derselbe, von dem ich schon früher erwähnte, dass er der Erste gewesen sei, welcher die Oper nach Deutschland verpflanzte. Schütz war im Jahre 1585 zu Köstritz im Voigtlande geboren. Um das Jahr 1591 verliess er seinen Geburtsort und zog mit seinen Eltern nach Weissenfels. In diesem neuen Wohnort lebte er aber auch nur kurze Zeit, um, 13 Jahre alt, als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel einzutreten. Nach einigen Jahren bezog er mit seinem Bruder — auch für wissenschaftliche Ausbildung war in seiner Stellung gesorgt worden — die Universität Marburg, sich der Jurisprudenz zu widmen. Der Landgraf indess, dem seine musikalischen Talente schon bekannt waren, liess ihm den Vorschlag machen, sich nach Venedig zu dem hochberühmten, aber schon betagten Johannes Gabrieli zu begeben, um durch diesen in die höheren Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu werden Dazu wurde ihm Reisegeld von 200 Thalern jährlich angeboten. Schütz nahm den Vorschlag an, ging im Jahre 1609 nach Venedig, und widmete sich dort mit grossem Fleisse seinen musikalischen Studien, wenn auch bisweilen schwankend, ob er diesen Weg weiter verfolgen solle. Eine Frucht dieser Studien war ein zu Venedig im Jahre 1611 herausgegebenes fünfstimmiges Madrigalenwerk. Nach dem Tode Gabrieli's, kehrte er, im Jahre 1613, nach Cassel zurück. Bald darauf nach Dresden zu einer Festlichkeit des Hofes berufen, wurde ihm dort der Antrag gemacht, das Directorium der Kapelle des Churfürsten Johann Georg I. zu übernehmen. In Folge vielfacher Verhandlungen des Letz-

teren und des Landgrafen Moritz ertheilte ihm dieser für einige Jahre die Erlaubniss hierzu, die im Jahre 1616 wieder zurückgenommen, endlich doch in unbeschränkter Weise gegeben ward, so dass von nun an Schütz gänzlich dem sächsischen Hofe angehörte. Hier entfaltete er nun eine äusserst umfassende Thätigkeit. Er zog italienische Instrumentisten nach Dresden, sorgte für gute italienische Instrumente, sowie für die Sendung fähiger Inländer nach Italien, richtete überhaupt die Kapelle nach dem Muster derjenigen ein, welche er in Italien kennen gelernt hatte. Allein nun trat für Sachsen mit dem schwedischen Kriege eine Zeit der Bedrängniss ein. Schütz fand sich daher veranlasst, im Jahre 1633 nach Kopenhagen zu gehen. Nach seiner Rückkehr die damaligen trostlosen Zustände noch unverändert findend, verliess er Dresden auf's Neue, und erst seit den Jahren 1645—47 konnte eine erfolgreichere Thätigkeit für ihn wieder beginnen. Von da an blieb er bis an seinen Tod im Jahre 1672 in der Stellung als sächs. Kapellmeister. — Schütz wurde schon vorhin als der bedeutendste Vermittler des italienischen Einflusses in Deutschland bezeichnet. Namentlich waren es die italienischen Concerte, welche er in der Hofkirche zu Dresden zum grossen Beifall des Fürsten und aller Hörer einführte. Unter seinen Werken treten uns zuerst seine, 1619 zu Dresden gedruckten „deutschen Psalme sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen" entgegen, ein Versuch, die in Italien beliebt gewordene musikalisch-declamatorische Behandlung auch auf Tonwerke grösseren Umfangs anzuwenden. „Seine Auferstehung des Herrn", welche vier Jahre später gleichfalls zu Dresden erschien, lehnt sich an das um die Zeit seines Aufenthaltes in Venedig schon in voller Blüthe stehende musikalische Drama und die damals so vorzüglichen Beifall geniessenden Concerte, anderseits aber auch an den altkirchlichen Vortrag der Leidensgeschichte Christi in der Charwoche. Wir hören, referirt v. Winterfeld, den Evangelisten seinen Bericht nach Art einer kirchlichen Intonation absingen, durchgängig von langgezogenen Tönen von 4 Violinen begleitet; die Schlussfälle seines Gesanges sind stets rhythmisch gebildet, in

gleicher Art schliesst sich ihnen die Begleitung an, bedeutende Stellen heben sich durch declamatorischen Vortrag hervor, der sich bis zu völlig ausgebildeter, selbst durch Sylbendehnungen geschmückter Melodie steigert. Die Reden Christi, der Engel, der Magdalena, einzelner Jünger, der Hohenpriester, wie sie aus dem Bericht des Evangelisten hervortreten, finden wir nach Art kleiner Concerte behandelt; es sind nach Anzahl der redend eingeführten Personen Gesänge für zwei oder mehrere Stimmen, die einander bald nachahmen, bald gleichen Schrittes mit einander fortgehen, durch einen Generalbass gestützt — zweistimmig in diesem Sinne auch da, wo Einer allein redet, nur dass hier die eine beider Stimmen durch ein begleitendes Instrument ausgeführt wird. Ein sechsstimmiger, ein achtstimmiger Doppelchor stehen, jener am Anfange, dieser am Schlusse des Ganzen; in der Mitte befindet sich ein einziger sechsstimmiger Chor, declamatorisch gehalten. Der Vortrag in kirchlichem Tone bildet die Grundlage des Ganzen. Wo er auf einem Tone länger verweilt, soll, damit die Einförmigkeit vermieden, und der angemessene Effect erreicht werde, entweder der Organist „mit der Hand immer zierliche und appropriirte Läufe oder passaggi darunter machen“ oder wenn die Violen statt der Orgel begleiten, „eine Viola unter dem Haufen passaggiren.“ Dieser Vortrag wird aber auch zu einem recitativischen, ja arienhaften, dem die Begleitung ausdrücklich vorgeschrieben ist, es treten dann modern concertirende Stellen aus ihm hervor; so unterscheidet er sich von dem älterer, mehrstimmiger Passionen, deren eine Art darstellenden Vortrags in der früheren Kirche eigen war. Endlich lässt eine über die Grenzen des strengkirchlichen hinausgehende Steigerung, die Gelegenheit giebt, neue in Italien entstandene Darstellungsformen und üblich gewordene Zierlichkeiten einzuführen, uns deutlich erkennen, welcher Schule der Meister angehörte, und dass er fortgehend *in* deren Sinne gewirkt habe. — Sie entnehmen aus dieser ausführlichen Beschreibung, von welcher Art das Neue war, das durch Schütz begründet wurde. Ein anderes Werk desselben, vierstimmige cantiones sacrae, Freiberg 1625, zeigt den Versuch

einer Verschmelzung der alten in sich selbstständigen Form des Motettensatzes mit dem modernen des Concerts, eben so wie der rein diatonischen Kirchentonarten, mit den in der Chromatik die Schranken jener durchbrechenden, damals schon Bahn gewinnenden neueren. Dem Aelteren ist für das feierlich Ernste, dem Neueren für das lebhafter Bewegte Raum gegeben. Unser Tonsetser strebt Jenes und Dieses, Deutschland und Italien Eines mit dem Andern zu vermählen. In Venedig erschien im Jahre 1629 der erste Theil eines seiner Hauptwerke: symphoniae sacrae. In diesen theilweise begleiteten Gesängen treten die Kirchentonarten immer mehr zurück; wir begegnen einem sorgsamen Ausbilden des Einzelnen, einer an wenige Worte oder einzelne Zeilen geknüpften, breiteren musikalischen Ausführung. Jede Zeile einer längern Schriftstelle bietet ein besonders abgegrenztes, durch eine gemeinsame melodische Grundwendung (Motiv) auch wohl einen ihr verknüpften Gegensatz gestaltetes Bild; einen Gegensatz, der bald neben sie gestellt, bald ihr verflochten ist. So bildet sich nach und nach die concertirende Arie, das begleitete Duett aus, als Theile eines grösseren Ganzen, das sich nun von der alten Form des Motetts völlig lossagt. Symphoniae heissen die Sätze, weil weder die alte Benennung der Motetten, noch die neuere der Cantate auf sie passt, die gewählte aber, als eine allgemeine, auch für neuere Formen schicklich erscheinen konnte. In den Jahren 1636 und 1639 trat Schütz mit zwei Theilen geistlicher Concerte hervor. Es sind zwei- bis fünfstimmige Sätze. Auch Gesänge für einzelne Stimmen finden wir, nicht sowohl arienhaft als recitativisch; nur Einzelnes in ihnen gestaltet sich mehr melodisch. Jeder auch mehrstimmige Tonsatz erhält erst durch den beigefügten Generalbass seine vollständige Harmonie, wie es die Art der italienischen Concerte mit sich bringt. In diesen beiden Theilen eines Werkes, dessen Titel den Namen einer in Italien erfundenen Form des Satzes trägt, namentlich im zweiten Theil, sehen wir Schütz, der sich zuvor fast allein an italienischen und lateinischen Texten versucht hatte, für den deutschen Gottesdienst der evangelischen Kirche thätig; die italienischen For-

men des Recitativs, des Concerts, die er schon in seiner Auferstehung gebraucht hatte, strebt er ihm noch inniger anzueignen. Im Jahre 1650 endlich folgte der dritte Theil der symphoniae sacrae. — Schütz hat für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche wahrhaft fördernd gewirkt, wir dürfen ihn den Erfinder einer neuen Art geistlicher Musik für deren Gottesdienst nennen. Was vor ihm geschaffen wurde, erscheint vorzugsweise an die Liedform geknüpft; Schütz dagegen, der sein Vorbild aus Italien entnahm, blieb die Rücksicht auf den Gemeinegesang fremd, und so strebte er auf anderen Bahnen das, was ihm als das Höchste erschien, zu erreichen. Der Einfluss Italiens war für den Kunstgesaug in der evangelischen Kirche ein belebender, für den Gemeinegesang ein störender. Mannichfache Lebenskeime für jenen wurden durch ihn geweckt, die erst später ihre volle Entfaltung erfuhren, aber die thätige Theilnahme der Gemeine an dem Gottesdienst litt darunter, der Zu sammenhang zwischen ihrem Gesange und dem des Sängerchores wurde dadurch gelockert. Es ist ein aus einem frischen Keime mächtig aufsprossender Wuchs, der sich uns hier zeigt; schon ist eine Blüthe gezeitigt, aber noch nicht vollständig entfaltet. Diese vollständige Entfaltung sollte erst am Schlusse dieser ersten grossen Periode kommen. —

Ich habe bis jetzt, heute sowohl wie in der letzten Vorlesung, ihre Blicke allein auf die hervorragendsten Spitzen aus der Zeit jener grossen Kunstentwicklung innerhalb der evangelischen Kirche gelenkt; noch Manches wäre zu sagen, um das Bild zu vervollständigen, doch ist anderer, wenn auch untergeordneter Gebiete noch gar nicht gedacht, und so breche ich hier ab, zum Theil auch um dem Ermüdenden der fortgesetzten Betrachtung eines und desselben Gegenstandes auszuweichen, zunächst Einiges über den Zustand des Orgelspiels in jener Zeit bemerkend und die bedeutendsten Männer namhaft machend. Ich lasse sodann, wie ich es schon bei der Darstellung der Geschichte der italienischen Kirchenmusik that, eine kurze Uebersicht der Leistungen auf dem Gebiet der weltlichen Musik folgen und kehre nach Beendigung dieser Einschaltung zu dem Haupt-

gegenstand der gegenwärtigen Betrachtung zurück, um damit diesen Zeitraum abzuschliessen.

Was wir von Orgelsachen aus dem 16ten Jahrhundert kennen, zeigt uns das gesammte Orgelwesen noch auf einer untergeordneten Stufe, als eine noch nicht selbstständig entwickelte Kunst. Das Orgelspiel war damals, wie das Instrumentspiel überhaupt, nur ein Nachhall des Gesanges. Der Organist setzte aus den einzelnen Stimmbüchern damals erschienener geistlicher Gesänge die beliebtesten sich ab, und führte sie dann als Vor- oder Zwischenspiele, oder am Schlusse bei dem Gottesdienste aus. Die erste Hinneigung zu einem von der Gesangsart sich lösenden und selbstständig ausbildenden Orgelspiel war das sogenannte Diminuiren oder Coloriren: Die Ueberkleidung der einzelnen Schritte einer Melodie durch eine Fülle rasch dahin eilender Töne, jedoch so, dass die von ihnen, wenn auch verhüllte Wendung des melodischen Fortbewegens, doch erkennbar bleibe, indem innerhalb jener ausschmückenden Figuren immer diejenigen Töne durch ihre Stellung als der rechte Kern bezeichnet wurden, auf denen dieser Fortschritt beruhte. Wir finden dies z. B. in einem Werke des später noch zu erwähnenden Ammerbach vom Jahre 1571. Aehnlichem begegnen wir auch in einem Werke von Bernhard Schmidt vom Jahre 1577. Einen Fortschritt zeigt uns Michael Prätorius. Er ist jedenfalls der erste deutsche Organist, welcher seine Kunstfertigkeit nicht in handgerechtem Absetzen und mannichfachem Coloriren eines schon fertig gegebenen Tonstücks bewährte, sondern eine einfache Melodie als Aufgabe für neue, selbstständige, ursprünglich schon orgelrechte Sätze benutzte. Zu grösserer Eigenthümlichkeit entwickelt finden wir diese Kunst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts durch Samuel Scheidt, geb. zu Halle im Jahre 1587, gest. 1654. Seit ohngefähr 1620 stand er als Organist und Kapellmeister im Dienst Christian Wilhelms, Markgrafen von Brandenburg. Sein Wohnort blieb indess in seiner Vaterstadt Halle. Durch ihn wurde das Orgelspiel bereits zu einer selbstständigen Kunst erhoben; es ging nicht dem Tonsatze für Gesang mehr nach; im Gegen-

theil war jetzt die Hauptaufgabe das Schaffen neuer im Geiste der Orgel erfundener Sätze. Wir erblicken ein unmittelbares Eingreifen der Orgel bei dem Gottesdienst, so z. B. wenn dem Gesange des Geistlichen am Altar die Orgel antwortet, oder wenn die Orgel mit dem Gesange der Gemeine wechselt. Den Gebrauch der unmittelbaren Begleitung des Gemeinegesanges durch den Organisten können wir als allgemein verbreitet seit dem Jahre 1637 annehmen. Von Scheidt erschien 1650 zuerst ein Werk welches zu diesem Zweck gearbeitet war. — Ein zweiter bedeutender Orgelmeister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist Johann Pachelbel, geb. zu Nürnberg im Jahre 1653, gest. 1706. Schon früh zeigte derselbe Sinn und Anlage, wie für alles Wissenswürdige überhaupt, so insbesondere für die Tonkunst. Er besuchte die Universität Altorf, dort zugleich den Organistendienst versehend, begab sich dann nach Regensburg, wo er wegen seiner vorzüglichen Gaben und des hohen Grades ihrer Ausbildung als Mitglied des poetischen Gymnasiums über die gewohnte Zahl der Alumnen aufgenommen wurde, und verweilte daselbst drei Jahre, den Wissenschaften sowie der Tonkunst mit gewohntem Fleisse obliegend. Nach dieser Zeit widmete er sich der Tonkunst als seinem Lebensberuf. Er bekleidete zu Wien drei Jahre lang, bis 1675, das Amt eines Gehülfen und Stellvertreters des berühmten Organisten zu St. Stephan, J. K. Kerl, wurde dann als Hoforganist nach Eisenach berufen, 1678 als Organist nach Erfurt, wo er zwölf Jahre blieb, bis er auf vortheilhafte Anerbietungen zu einem gleichen Dienst in Stuttgart einging. Von dort wurde er durch die Franzosen vertrieben, man übertrug ihm jedoch bald wieder, im Jahre 1692 das Organistenamt an der Hauptkirche zu Gotha, dem er bis 1695 vorstand. Endlich erhielt er eine Einladung nach Nürnberg als Organist an die Sebalduskirche, woselbst er bis zum Ende seines Lebens blieb. — Pachelbel ist einer der vorzüglichsten Organisten seiner Zeit, er war aber auch ein im Fache des geistlichen Gesanges hochgeschätzter Tonsetzer und gehört, nach v. Winterfeld's Bemerkung, zu den Künstlern, deren Spiel mehr durch ihre glückliche Begabung für den Gesang geregelt

wird, als zu den allerdings viel häufigeren, bei welchen der Sangmeister unter der Obmacht des Orgelkünstlers steht. Er hat Toccaten, Fantasien, Fugen, Ricercari geschrieben. Jene erstgenannten Stücke zeigen meist die Richtung auf Fingerfertigkeit, die Fantasien führen die Benennung, weil in ihnen keine Form des Satzes streng festgehalten wird, die letzgenannten sind fugirte Sätze von besonderer Künstlichkeit. Wichtiger noch sind seine Arbeiten über Choralmelodien, als Vorspiele beim Gottesdienst dienend. Ebenso sind von ihm, wie von Scheidt, Arbeiten zum Zweck der Begleitung des Gemeinegesanges vorhanden. Betrachten wir das Verhältniss beider Meister zu einander, so erscheint der Erstgenannte als der bahnbrechende, der Zweite als der auf der Grundlage des schon Geleisteten glücklich gestaltende.

Die Betrachtung des Orgelspiels führt mich sofort zur Betrachtung der Klaviere, der Klaviermusik. Orgel- und Klaviermusik war überhaupt damals noch wenig getrennt, und immer finden wir in einem und denselben Werke beide Zwecke berücksichtigt. Ich folge hier der schon genannten Schrift von C. F. Becker: Die Hausmusik in Deutschland im 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert.

Sehr früh schon sind Tasteninstrumente im Gebrauch gewesen, und der Ursprung derselben könnte fast bis in die vorchristliche Zeit verfolgt werden. Aber die Einrichtung derselben war höchst unvollkommen, so dass nur die einfachste Melodie auf denselben vorgetragen werden konnte. Erst als die Harmonie mehr und mehr zur Ausbildung gelangte, erkannte man, wie unumgänglich nothwendig ein Instrument sei, welches allein eine vollständige Harmonie zur Darstellung bringen könne. Die Orgeln gelangten, wie schon früher erwähnt, in Folge davon zuerst zu einer höheren Stufe der Ausbildung, und auch was die Klaviere betrifft, wurden jetzt vielfältige Versuche angestellt, da man natürlich das, was man in der Kirche besass, im Hause ebenfalls, und dies nicht allein in Orgelinstrumenten kleineren Umfangs, Regalen, Positiven, haben wollte. Jetzt wurden die vielfachsten Versuche gemacht; bald wendete man Pfei-

fen, bald Saiten, bald Bogen von Pferdehaaren an. Claviere mit zwei und drei Tastaturen wurden verfertigt. Einige bauten Instrumente von grossem Umfang, andere solche, welche auf dem kleinsten Tische Raum fanden. Bald wurde die Schrankform, bald auch die Flügelform gewählt. — Noch vorhandene Schriften lassen uns mit Sicherheit über die Art der Behandlung urtheilen. So ist ein Clavierwerk vom Jahre 1571 vorhanden, welches uns vollständig über das, was damals erreicht war, in Kenntniss setzt. Es führt den Titel: „Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, Auch fröhliche deutsche Stücklein und Muteten, etliche mit Coloraturn abgesatzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnd Welsche Passometzen zu befinden etc. durch Eliam Nicolaum, sonst Ammerbach genanndt, Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen". Das erste Capitel handelt von den Namen, der Bezeichnung und Lage der Tasten. Zwei Umstände sind hier bemerkenswerth, zunächst der damalige noch sehr geringe Umfang der Tastatur. Der Tonumfang eines Claviers war damals noch nicht vier volle Octaven; für die Orgeln war derselbe noch beschränkter. Bekannt ist, das unsere Pianofortes auch erst in neuester Zeit die jetzt übliche grosse Ausdehnung erhalten haben, und das vor nicht allzu langen Jahren noch eine ganze Octave fehlte. Sodann ist eine sonderbare Grille zu erwähnen, die nämlich, dass in der untersten Octave bei den Orgeln die Töne nicht in der natürlichen Reihenfolge sich befanden, sondern versetzt erscheinen, auch einige ganz ausgelassen waren z. B. in dieser Weise: C, Fis, D, G, E, Gis, A. Man nannte eine solche Octave die kurze, und noch jetzt soll sich an den meisten Orgeln Böhmens und Oesterreichs diese sinnlose Einrichtung vorfinden. In einem der folgenden Capitel handelt unser Autor von der Fingersetzung. Die Sache ist sehr drollig, und ich will Einiges davon erwähnen. Die Fingersetzung ist bei den meisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben bestimmt, bei den Tasteninstrumenten am wenigsten, da die Lage der Tasten so beschaffen ist, dass

sie von jedem Finger niedergedrückt werden können. Die Kunst des Fingersatzes ist daher für den gegenwärtigen Clavierspieler Gegenstand eines besonderen Studiums. Wenn nun jetzt als oberster Grundsatz für alle Fingersetzung gilt, dass die möglichst bequemste Applicatur, diejenige welche die geringste Bewegung und Rückung der Hände verursacht, die Beste, wenn es insbesondere Hauptbestreben bei dem gegenwärtigen Pianofortespiel ist, die Finger so zu wählen, dass alle Töne gebunden werden können, und gesund und kräftig zur Darstellung kommen, so scheinen unsere Vorfahren von der entgegengesetzten Ansicht ausgegangen zu sein, indem man sich nichts Verkehrteres und Unpraktischeres, als die Fingersetzung derselben vorstellen kann. Was spätere Zeiten in Bezug auf Applicatur festgesetzt haben, und was, wie es scheint, nicht einfacher sein kann, blieb ihnen völlig fremd und unzugänglich, und das Naturwidrige war bei ihnen das Gewöhnliche. Die C-Dur Tonleiter wurde in der rechten Hand aufsteigend mit dem zweiten und dritten Finger, absteigend gleichfalls allein mit dem zweiten und dritten Finger gespielt, nur dass hier bei der Taste, wo man umkehrte, einmal der vierte Finger gebraucht wurde. In der linken Hand wurde die C-Dur-Tonleiter aufsteigend mit den Fingern 4, 3, 2, 1, absteigend aber wieder allein mit dem zweiten und dritten gespielt. Der fünfte Finger und der Daumen, gerade die wichtigsten, wurden fast gar nicht benutzt. Terzen wurden in beiden Händen mit den Fingern 2 und 4 gegriffen, Quarten, Quinten und Sexten mit 2 und 5, Septimen, Octaven, Nonen, Decimen mit 1 und 5. Völlige 150 Jahre hat sich, wie man für gewiss annehmen kann, diese abscheuliche Fingersetzung erhalten, denn bis zum Jahre 1730 wird man keinen Unterschied gewahr. Der Gegenstand wurde mit grosser Nachlässigkeit behandelt. Michael Prätorius äussert sich darüber: „Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken und wollen daher etliche Organisten verachten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: denn es lauffe einer mit den fod-

dern, mitlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, und machte und brechte alles fein, just und anmutig ins Gehör, so ist nicht gross daran gelegen, wie oder auf was Maass und Weise er solches zu Wege bringe." Diese Ansicht fällt in das Jahr 1619. Noch zu Anfang des 18ten Jahrhunderts wird die C-Dur-Tonleiter in der rechten Hand aufsteigend mit den Fingern, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, u. s. f. absteigend mit 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, u. s. f. gelehrt, in der linken Hand aufsteigend mit 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, u. s. f., absteigend mit 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4 u. s. f. Um diese Zeit traten zwar die ersten bedeutenden Clavierspieler hervor, Scarlatti, Fr. Couperin, Th. Muffat, Händel, Joh. Mattheson, allein der letzte, der selbst von Händel als Clavierspieler rühmlich anerkannt wurde, lehrt 1735 die C-Dur-Tonleiter in der rechten Hand aufsteigend 3, 4, 3, 4, u. s. w. 3, 4, 5, absteigend 5, 4, 3, 2, 3, 2 u. s. f. 3, 2, 1; in der linken Hand aufsteigend 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1 u. s. f. absteigend 2, 3, 2, 3, u. s. f. 2, 3, 4. Ein gewisser Mizler beschreibt im Jahre 1740 den Fingersatz mehr unseren Ansichten entsprechend, doch kommen bei ihm auch noch wunderliche Sachen vor, z. B. sollen in der rechten Hand die Töne d, c, b, a, mit den Fingern 3, 2, 4, 3 gespielt werden, und erst Seb. Bach verdanken wir die Begründung des später Ueblichen, insbesondere auch den Gebrauch des ersten und fünften Fingers. — Der praktische Theil des Ammerbach'schen Werkes enthält in seinem ersten Abschnitt 44 vierstimmige Choräle und heitere Lieder, der zweite Abschnitt „gemeine gute deutsche Dentze". Zu einem jeden dieser Tänze findet sich ein Anhang in ungradem Tact, während sie selbst in gradem Tact gesetzt sind, proportio genannt, unserm Trio ähnlich. Der dritte Abschnitt bringt ausländische Tänze, der vierte „colorirte Stücklein" der letzte endlich mehrstimmige, grössere Tonstücke. — Dies ist eine Andeutung über den Zustand der Claviermusik, zunächst im 16ten Jahrhundert. In der unmittelbar folgenden Zeit scheinen wesentliche Fortschritte nicht gemacht worden zu sein. Erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts erscheint eine Compositions-

form in der Claviermusik, welche allgemeine Verbreitung und Beliebtheit erlangte, die Suite, wörtlich: eine Folge, eine Reihe, da sie aus einer Anzahl, einer Aufeinanderfolge grösserer und kleinerer Tonstücke, meistentheils Tänze bestand, die früher sehr genau beobachtet wurde. Sie entnehmen hieraus, wie in der Suite das Aneinanderreihen, Gegenüberstellen vereinzelter und in dieser Vereinzelung theilweise abgeschlossener Musikstücke vorwaltend ist. Schon der Name Suite deutet auf die Entstehung dieser Kunstform in Frankreich, obschon dieser, der Name, sich anfangs dort nicht vorfindet, sondern das, was später Suite genannt wurde, unter der Bezeichnung Sonate vorkommt. Man unterschied daselbst zwei Arten, Kirchen- und Kammersonaten. Die Letztere bestand aus einem Vorspiel, einer Allemande, einer Pavane, Courante, Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne. Die Kirchensonate unterschied sich dadurch, das die Sätze derselben mit Fugen gemischt waren, während die erstere Art eine festbestimmte Reihenfolge hatte. Wer zuerst in Deutschland sich in dieser Form versucht und Suiten herausgegeben hat, lässt C. F. Becker unentschieden. Die frühesten, welche aufgefunden wurden, datiren aus den Jahren 1670 — 1680, doch ist anzunehmen, dass solche schon vor der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, wenn auch nicht unter dem Namen, doch in der angenommenen Form geliefert wurden. Die Suite ist von grosser Bedeutung für jene Zeit gewesen; sie hat sich über 100 Jahre auf ihrem Gebiet als die bedeutendste Kunstform bewährt, und die besten Tonsetzer beeiferten sich, darin Vorzügliches zu leisten. Noch Seb. Bach und Händel haben beide derartige Werke geliefert, welche als ausgezeichnet und von bleibendem Kunstwerth anerkannt sind. Die Suite war das einzige Clavierstück jener Zeit, welche dem Musikfreund eine interessante Unterhaltung bot und die Ausbildung der technischen Fertigkeit beförderte. Der fest ausgeprägte Charakter der einzelnen Sätze derselben war der erste Schritt zu einer bedeutsameren, inhaltsvolleren Instrumentalmusik auf weltlichem Gebiet. Denn unsere moderne Sonate war eine spätere Erfindung. Der Name derselben zwar ist alt und kommt schon im 16ten Jahrhundert

vor, ohne dass ein bestimmter Begriff damit verbunden gewesen wäre; er wurde zu verschiedenen Zwecken gebraucht, wie u. A. auch aus dem vorhin Gesagten hervorgeht; die Feststellung der Form aber, und somit die eigentliche Festellung des Begriffs, gehört einer späteren Zeit an. Nach C. F. Becker's Untersuchungen ist die Sonatenform eine deutsche Erfindung, was um so mehr hervorzuheben ist, da aus dieser Form fast die ganze spätere Instrumentalmusik sich herausbildete. Johann Kuhnau, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, Dienstvorfahr Seb. Bach's, geb. zu Geising, 1667 gest. zu Leipzig 1722, hat aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten Sonaten geschrieben, seine Erste erschien in Leipzig im Jahre 1695, und bald darauf folgten noch Mehrere. Auch Dom. Scarlatti nannte, wie Sie sich erinnern, seine Clavierstücke Sonaten; aber es war dies eben nur ein willkührlicher Gebrauch des Namens, da bei ihm jedes Stück nur aus einem Satze besteht und nur etwa mit dem ersten unserer Sonatensätze verglichen werden kann.

Zum Schluss der heutigen Vorlesung gedenke ich noch eines Instrumentes, welches mehrere Jahrhunderte hindurch, bis auf Seb. Bach, der selbst noch dafür componirt hat, das beliebteste und fast allgemein verbreitetste bei den Dilettanten gewesen ist; es war dies die Laute. Nach der Angabe des M. Prätorius war sie das „Fundament und Initium, von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten, als Pandoren, Theorben, Mandoren, Cithern, Harfen, auch Geigen und Violen schlagen und gar leicht das seinige prästiren kann, wenn man zuvor etwas rechtschaffenes darauf gelernt und begriffen hat.“ Jahrhunderte hindurch war die Laute in Deutschland ein Lieblingsinstrument der vornehmen Welt, auch der Damen; alle Gesänge der Liebe und Freude wurden damit begleitet. In der äusseren Einrichtung der Guitarre ähnlich, unterschied sie sich u. A. dadurch, dass sie 24 Saiten hatte, von denen 10 nicht durch das Aufsetzen der Finger auf das Griffbret gegriffen, sondern nur gerissen wurden. Die Gründe, dass sie allmälig ausser Gebrauch gekommen ist, lagen theils in der Unvollkommenheit des Baues, namentlich in der Schwierigkeit des Reinstim-

mens, in der besonderen Art der Notirungsweise für die Laute, theils in äusseren Umständen, in der immer grösseren Ausbildung der Tasteninstrumente und dem Emporkommen der bequemer und leichter zu spielenden Guitarre. Seit der Erfindung des Notendrucks ist eine Unzahl von Compositionen dafür veröffentlicht worden; im 16ten Jahrhundert zunächst reine Instrumentalsätze; dann wurde sie zur Begleitung des Gesanges in Anwendung gebracht, und fand auch in den frühesten Opernorchestern bald Eingang, endlich begegnen wir ihr noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Hiller's Operetten, ohne Worte für die Laute allein eingerichtet, sind vielleicht das Letzte gewesen, was für sie bearbeitet wurde.

Zehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Sie entnehmen aus den Andeutungen am Schlusse der letzten Vorlesung dass die Instrumentalmusik, wenn auch noch auf sehr untergeordneter Stufe der Ausbildung, schon früh Eingang und Beliebtheit in Deutschland erlangt hatte. Schon früh gewahren wir bei uns eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, im Gegensatz zu Italien, wo der Gesang stets vorzugsweise gegolten hat. Zu Anfang des 16ten Jahrhunderts kannte man schon gegen 50 Instrumente in Deutschland und ein Jahrhundert später beschreibt M. Prätorius über 100 der verschiedensten Art, welche alle im Gebrauch waren. Auch die in Stein ausgeführten Abbildungen an den Domen der Vorzeit gewähren uns eine Anschauung von der Beschaffenheit der damals gebräuchlichen Instrumente und dem vorhandenen Reichthum. —

Zeigt sich auf diese Weise in Deutschland eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, so dürfen wir uns trotzdem den weltlichen Gesang durchaus nicht als vernachlässigt vorstellen. Schon mehrfach habe ich früher der Schicksale der Melodie gedacht. In den Jahrhunderten des Mittelalters war der einstimmige Gesang allgemein verbreitet und beliebt gewesen. Wie in Italien Gesänge Petrarka's zur Laute gesungen wurden, so besass auch Deutschland seinen Minne- und Meistergesang, seine Volkslieder. Die Wichtigkeit der Letzteren geht u. A. aus der Aufnahme derselben in den evangelischen

Gemeinegesang hervor. Mit der steigenden Ausbildung der Harmonie jedoch trat auch in Deutschland der einstimmige Gesang zurück. Einstimmige Gesänge der vorangegangenen Zeiten wurden jetzt harmonisirt und bildeten in dieser Gestalt den Gegenstand der geselligen Unterhaltung. Aus diesen mehrstimmigen Gesängen erst hat sich in Deutschland das einstimmige Lied wieder herausgebildet, und es zeigt sich hier etwas ganz Aehnliches, wie in Italien, indem man auch hier anfing, eine Stimme allein singen, die anderen von Instrumenten ausführen zu lassen. C. F. Becker in dem schon genannten Werke hat eine grosse Zahl derartiger Sammlungen namhaft gemacht, bemerkt aber dabei: „der welcher hofft, dass die Harmonie nur als Trägerin der sanften Melodie erscheine und so in eins mit dieser verschmelze, als sei die erstere gar nicht vorhanden, kann hier nur das Widerspiel erkennen. Fast sämmtlich tragen diese Tonstücke, auch die heitersten, etwas Schwerfälliges an sich, und stehen darin selbst den Gedichten nach. Ist auch die Anlage öfters treffend und gut, so wird doch durch die fremdartigen Harmonienschritte, die verwickelte Stimmenführung und das Ausdehnen der Worte der Eindruck des Ganzen geschwächt, häufig sogar gänzlich verwischt.“ Wir haben sonach, wie zu erwarten, dieselbe Erscheinung, wie auf dem Gebiet des Kirchengesanges. Endlich begann man diese unbequeme Vielstimmigkeit zu vermeiden und setzte eine einfache Melodie mit einem bezifferten Bass; so entstand allmälig unser heutiges Lied. Unter den Liedercomponisten des 17ten Jahrhunderts ist vorzugsweise der vor kurzem schon einmal erwähnte Heinrich Albert zu nennen. Dieser Mann ist es, an den sich die bezeichnete Umbildung knüpft und den wir als den Schöpfer des späteren Liedes betrachten müssen. Er war geb. zu Lobenstein im Voigtlande im Jahre 1604, studirte zu Leipzig Jurisprudenz, später die Musik zu Dresden unter der Leitung seines Oheims Heinrich Schütz, wandte sich 1626 nach Königsberg, erhielt fünf Jahre darauf die Organistenstelle an der Domkirche, und starb daselbst im Jahre 1652. In seinen Liedersammlungen finden wir zwar noch viele mehrstimmige Sachen, aber sie sind so

eingerichtet, dass z. B. bei den fünfstimmigen nur eine Singstimme, dagegen vier Instrumente erforderlich sind, obschon es unbenommen bleibt, auch sämmtliche Stimmen allein von menschlichen Kehlen ausführen zu lassen. Wichtiger in kunstgeschichtlicher Hinsicht sind jene nur allein mit einer Generalbassbezifferung versehenen einstimmigen Lieder. Auch das ist bemerkenswerth, dass sich bei Albert schon in weltlichen, nicht eigentlich opernmässigen Gesängen das aus Italien nach Deutschland verpflanzte Recitativ angewendet findet. Das 17te Jahrhundert war überhaupt reich an weltlichen Liedern; sehr viele Sammlungen sind noch vorhanden. Dass von diesen Compositionen indess nur äusserst wenige sich längere Zeit wirklich lebendig erhalten haben, besonders aus der zweiten Hälfte des 17ten und der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts ist der Unbedeutenheit der Texte, der Gesunkenheit der deutschen Literatur in jener Zeit zuzuschreiben. Die mit der Poesie eng verbundene Tonkunst, hier speciell das Lied, konnte nur erst dann einen höhern Aufschwung nehmen, als die classische Zeit der deutschen Dichtkunst herannahete. —

Bevor ich mich nun dem Hauptgegenstand unserer Betrachtung innerhalb des gegenwärtigen Abschnitts wieder zuwende, gedenke ich noch der bedeutendsten und mächtigsten, auch an Folgen reichsten, eingreifendsten, für den erwähnten Hauptgegenstand selbst sehr wichtigen Kunstgattung: der Oper, und der ersten Versuche, diese in Deutschland heimisch zu machen. Dass es Schütz war, durch den zuerst bei uns das musikalische Drama eingeführt wurde, und zwar durch die Daphne des Rinuccini, welche im Jahre 1627 nach der Uebersetzung von Opitz und der Composition des genannten Meisters in Torgau zur Darstellung kam, ist schon wiederholt bemerkt worden. Nicht als ob Deutschland früher nicht auch schon dramatische, mit Musik verbundene Darstellungen gehabt hätte; aber es waren dies nur scenische Aufführungen, wie sie auch Italien vor Erfindung der Oper besessen hatte. Nur einen einzigen Titel eines solchen in Deutschland üblichen Singspiels will ich Ihnen nennen: Ein schönes Singspiel von dreien bösen Weibern, denen

weder Gott noch ihre Männer recht können thun. Mit 6 Personen persönlich zu agiren. Durch weiland den ehrbaren und wohlgelahrten Herrn Jacobum Ayrer, Notar. publ. und Gerichtsprocuratoren zu Nürnberg seel. Nürnberg 1618. Dergleichen war für das Volk. Glänzenderes mit Gesängen und Tänzen war auch gelegentlich an unseren Höfen dagewesen. Jetzt aber war die Kunde von den prächtigen Vorstellungen in Italien über die Alpen gedrungen und man war begierig Aehnliches bei uns kennen zu lernen. Schütz unternahm es. Leider ist uns die Musik desselben nicht erhalten worden. Der Text befindet sich in den Werken des Dichters Opitz und gewährt uns wenigstens von dieser Seite her eine Anschauung der Beschaffenheit und Einrichtung des Ganzen. Ich gebe Ihnen eine Beschreibung nach der Schilderung, welche Fink in seiner Geschichte der Oper mitgetheilt hat: Zuerst tritt Ovid auf, als Vorredner, und spricht den Prolog. Dann kommen drei Hirten, klagend, dass der Drache im schönen Walde blutgetränkt schnaubt. Echo, womit man damals häufig in der Musik zu spielen pflegte, macht die Trösterin. Apollo singt sichern Trost, da er den Drachen umgebracht habe. Der Chor der Hirten dankt in vier achtzeiligen Strophen. Das ist der erste Act. Im zweiten singen Amor, Venus und Apollo im Wechselgespräch. Apollo verspottet Amor seines Bogens wegen, der keinen Drachen zu erlegen vermöge. Amor verspricht Rache. Der Chor der Hirten singt einen Preis Amors in sechs Strophen. Dies ist der zweite Act. Im dritten tritt Daphne und Apollo auf. Daphne ist auf der Jagd. Amor hat Rache genommen, denn Apollo hat sich in Daphne verliebt, und macht ihr sein Geständniss. Sie weist aber seine Zärtlichkeit ab und eilt fort. Apollo singt ihr nach dass sie warten soll, dass er ein Gott ist, ihr folgen werde u. s. w. Der Chor der Hirten singt wieder ein Lied von sechs Strophen zum Preis der Liebe. Im vierten Act halten Amor und Venus Wechselgespräche. Der Chor der Hirten preist auf's Neue die Liebe und beschreibt in mehreren Strophen dass nicht einmal ein Fisch unverliebt bleibe, und sogar die Kräuter und Elemente unter Amor stehen. Im fünften Act sehen wir nochmals Apollo

und Daphne. Die Unerbittliche ruft ihren Vater Peneus, den Flussgott, an. Sie wird in einen Lorbeerbaum verwandelt, was Apollo in langer Rede beklagt; er singt von der Ehre, die er dem Lorbeerbaum gewähren will. Jetzt tanzen Nymphen und Hirten um den Baum und singen ein Lied in zehn sechszeiligen Strophen. In der sechsten Strophe wendet Opitz die Fabel auf Sachsens Preis an, woraus sich sowie aus dem Titel — an die hochfürstliche Braut und Bräutigam, bei deren Beilager Daphne durch Heinrich Schützen musikalisch auf den Schauplatz gebracht ist worden — ergiebt, dass das Ganze zur Feier der Vermählung der Schwester des Churfürsten von Sachsen, Johann Georg II. mit den Landgrafen von Hessen Georg II. bearbeitet worden ist. Jedenfalls war auch in diesem Werke, wie in den italienischen von eigentlichen Arien, Duetten, grösseren Musikstücken nicht die Rede, sondern es kamen nur recitativische Wechselgesänge und kleine liedmässige Schlusschöre vor. — Hatten nun auch Opitz und Schütz, dem bis jetzt Dargestellten zufolge, während des dreissigjährigen Krieges die Oper nach Deutschland verpflanzt und hier eingeführt, so konnte doch innerhalb dieses Zeitraums unmöglich etwas Namhaftes, Weiterförderndes für dieselbe geschehen. Der erste Versuch den Schütz machte, steht ziemlich vereinzelt; nur hier und da folgten ähnliche Werke; dem Volke war die Sache fremd geblieben. Die Oper erschien allein an den Fürstenhöfen zur Unterhaltung hoher Gäste, und bei besonderen Festlichkeiten. Erholte sich nun auch Deutschland wunderbar schnell von jenen furchtbaren Bedrängnissen, so waren doch nach dem westphälischen Frieden längere Zeit ganz andere Interessen vorherrschend, und eine stetige Entwicklung hätte darum keine entsprechenden äusseren Bedingungen gefunden. Als aber die deutschen Höfe dem Theater ihre Aufmerksamkeit entschiedener zuwendeten, waren ihre Blicke so sehr nach Italien gerichtet, dass sie nur von dort her Componisten und Sänger verschrieben, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Je grösser und reicher die Fürstenhäuser waren, desto grösseren Ruhm setzten sie darein, italienische Künstler zu besolden. Bald kam

es dahin, dass man nicht allein die italienischen Aufführungen an Pracht zu erreichen, sondern sogar zu überbieten suchte. Wien, Dresden, Stuttgart u. a. Orte thaten sich zu verschiedenen Zeiten hierin besonders hervor. Vor Allen waren es die deutschen Kaiser Leopold I. von 1657—1705 und die Nachfolger desselben Joseph I. und Carl VI., welche im hohen Grade musikliebend, den Italienern ausserordentliche Summen zukommen liessen. Leopold erklärte, am liebsten während eines Concerts seiner meist italienischen Musiker sterben zu wollen. Italien erkannte den Vortheil, der aus dieser deutschen Ausländerei erwuchs, sehr wohl, so dass man eingestand, Italien sei den Deutschen viel schuldig, weil diese durch Unterstützung italienische Talente in den Stand gesetzt hätten, sich auszubilden. Diese Mode ging auf die kleinsten Höfe über; es wurde eine Ehrensache, italienische Sänger und Kapellmeister zu besitzen, und deutsche Tonkünstler, wollten sie irgend zur Geltung gelangen, mussten sich nach Italien begeben und dort ihre Studien machen. Die Geschichte der Verbreitung der Oper in Deutschland ist daher, wenigstens nach einer Seite hin, längere Zeit hindurch nur eine Fortsetzung der Geschichte der italienischen Oper. Jene Bevorzugung Italiens war wenigstens das beste Mittel, eine nationale deutsche Entwicklung auf diesem Gebiete sogleich im Keime zu ersticken. Wie so oft aber in Deutschland Grosses aus mehr zufälligen Veranlassungen und, wie man zu sagen pflegt, unter der Hand, wenigstens ohne Aufmunterung und Unterstüzzung durch die Fürsten, sich entwickelt, so geschah es auch hier. Mehrere durch Handel vermögend gewordene Städte begannen das Beispiel der Höfe nachzuahmen, Theater zu erbauen und musikalische Darstellungen zu veranstalten. Hamburg insbesondere ging hier mit seinem Beispiel voran und steht unter diesen Städten obenan. Dort bildete sich geraume Zeit hindurch ein Mittelpunct für die vaterländische Oper.

Es war zu Hamburg im Jahre 1678, dass zwei angesehene dortige Gelehrte und ein im geistlichen Amte stehender Tonkünstler daselbst eine stehende Opernbühne gründeten: die Licentiaten Gerhard Schott und Lütjens und der Organist Johann

Adam Reinken. „Sie bauten (erzählt der später noch zu erwähnende Mattheson) ein auf Grund-Hauer liegendes Haus dazu, und brachten die musikalischen Schauspiele, deren zwar schon vorhin eines und anderes bei gewissen Gelegenheiten aufgeführt worden, in einen ordentlichen Gang; da sie denn das Theatrum zum Anfange mit einer geistlichen Materie öffnen liesen, nämlich mit der Opera, genannt Adam und Eva, in die Musik gebracht von Hrn. Kapellmeister Theile. Die Posie war von dem Hrn. Richter, einem kaiserlich gekrönten Poeten.“ Von Theile wissen wir, dass er ein Schüler Schütz's war und im hohen Alter um's Jahr 1724 in Naumburg gestorben ist. Das Gedicht beginnt mit einem allegorischen Vorspiele, in welchem die vier Elemente auftreten, ihre Macht und Bedeutung gegen einander rühmend, zuletzt den Hamburgern ihr Compliment machend. Das nun folgende Spiel entfaltet sich im Himmel, auf der Erde, im Paradiese und im Abgrund der Hölle. Seine erste Handlung beginnt mit dem Sturze Lucifers und seiner Genossen, dem sodann die Schöpfung Adams und der Eva durch Jehovah, welchem der Chor der Himmlischen allezeit zur Seite ist, folgt. Die zweite führt uns in die Hölle, wo die Geister der Finsterniss, voll Neides über die dem Menschen eingeräumte hohe Stelle, seinen Fall beschliessen, der durch Sodi, den listigsten unter ihnen, bewirkt werden soll. Als Schlange verlarvt schauen wir diesen in der dritten Scene, wie er Adam und Eva berückt. Frohlockend fährt er dann aus dem Garten Edens in Teufelsgestalt herab zur Hölle, wo er mit Lucifer und den Geistern des Abgrunds Triumphlieder anstimmt. Jehovah erscheint nun in der vierten Scene. Gerechtigkeit und Gnade führen vor seinem Gericht die Sache der gefallenen Menschen. Der Schluss ist, dass die Gerechtigkeit ein Sühnopfer heische, ohne das der Mensch nicht zu Gnaden könne angenommen werden. Die Engel trauern, weil Niemand unter ihnen dazu genüge. Jehovah deutet das Geheimniss der Erlösung an. In der fünften Scene erfolgt das Gericht über Adam und Eva, sowie über die Schlange. Jene werden aus Eden verstossen, und wir sehen sie dann in ihrem Elend auf rauhem und dornigtem Felde, klagend, um Er-

lösung betend. Hier erscheint ihnen Christus und verkündet Jehovah's Rathschluss, den Gerechtigkeit und Gnade und die Heerschaaren des Himmels diesen vereint preisen. — Die Musik dieses Stückes ist uns ebenfalls nicht mehr erhalten; nur das zu Hamburg gedruckte Textbuch. Aus dem gereimten Dialog, den wir uns jedenfalls recitativisch behandelt denken müssen, treten Chor, Duett, Arie in strophischer Liedform heraus. — Nachdem solcher Gestalt ein Anfang gemacht worden war, begegnen wir im Laufe der nachfolgenden Jahre vielen ähnlichen Werken: 1679 Michal und David und die maccabäische Mutter; 1680 Esther; 1687 die Geburt Christi; 1688 die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum; 1689 Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder; 1692 die Zerstörung Jerusalems; 1694 das befreite Jerusalem, ein Stück, dessen Ausstattung allein 15000 Thlr. kostete. Möglich dass die Unternehmer bei der Wahl dieser biblischen Gegenstände Rücksicht genommen hatten auf einen Theil der dem neuen Unternehmen feindlich gesinnten Geistlichkeit, diese dadurch zu versöhnen und zu gewinnen bestrebt waren. Einige Geistliche nämlich hatten Aergerniss genommen an diesen Opernbestrebungen und eine Polemik dagegen eröffnet: ein Pastor an einer der Kirchen Hamburgs, ein Dr. Reiser, schrieb 1681 ein Buch: Theatromania oder die Werke der Finsterniss in den öffentlichen Schauspielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt; ein Cantor Fuhrmann lieferte eine Schrift: die an der Kirche Gottes erbaute Satanskapelle, wogegen sich die Textverfasser mit den spasshaften Versicherungen vertheidigten, der Eine: er schreibe als Poet und glaube als ein Christ, ein Anderer dass er ein christliches Gemüth habe, u. s. f. — Bis zum Jahre 1696 rivalisirte mit Schott ein Kapellmeister J. S. Cousser, welcher bemüht war, auch der französischen und italienischen Oper in Hamburg Eingang zu verschaffen, als endlich der Mann auftrat, welcher jenen hamburgischen Bestrebungen ihr bestimmtes Gepräge verlieh und dem bis dahin üblichen Wesen mit einem Male ein Ende machte: Reinhard Keiser. Keiser war im Jahre 1673 in der Nähe

von Leipzig geboren und wurde auf der dasigen Thomasschule und Universität gebildet. Er folgte einem Rufe als Operntonsetzer nach Wolfenbüttel, da er schon in Leipzig durch seine musikalischen Talente Aufsehen erregt hatte. Dort trat er 1692 und 1693 mit zwei Opern auf, fand ungetheilten Beifall, und fasste desshalb den Beschluss, auf der Hamburger Bühne, deren Ruhm sich schon zu verbreiten begann, mit ähnlichen Werken sich eine Laufbahn zu eröffnen. Um's Jahr 1694 erschien er dort mit seinem Basilius, 1697 mit den Opern Irene und Adonis, und fesselte nun auf lange Zeit durch den Zauber seiner Töne die Kundigen und die Menge, sowohl durch geistliche wie dramatische Werke. Seit 1700 richtete er Winterconcerte ein in Form gesellschaftlicher Zusammenkünfte mit ausgesuchter, glänzender Bewirthung, 1703 übernahm er den Pacht und die obere Leitung des Opernwesens. Er componirte in dieser Stellung gegen 116 Opern, neben seinen Werken für die Kirche uud anderen Arbeiten. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Copenhagen erwarb ihm den Titel eines königlich dänischen Kapellmeisters. Nach seiner Rückkunft nach Hamburg im Jahre 1728 beehrte man ihn mit der Stelle eines Cantor cathedralis und Canonicus minor am Dome daselbst. Sein letztes theatralisches Werk fällt in das Jahr 1734, sein letztes geistliches drei Jahre später. Er starb 1739. Keiser hat auch noch ein paar geistliche Opern in der älteren Weise geschrieben, doch macht sich in diesen schon überwiegend Weltliches, zum Theil Frivoles geltend. Schon seit dem Jahre 1688 begannen die geistlichen Stücke dem Gepräge der weltlichen sich zu nähern, und in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts hatten sie alles Unterscheidende völlig eingebüsst. — Keiser war ein reichbegabtes, musikalisches Talent, insbesondere, was unter den Deutschen seltener ist, nach der melodischen Seite hin. Gleichzeitige Schriftsteller schreiben ihm die zärtlichsten und lieblichsten Melodien zu, worin ihn keiner übertroffen habe, eine wahre Unerschöpflichkeit in Erfindungen, nennen ihn den grössten Geist seiner Zeit, einen Setzer von Geburt, bei dem nur Lust sei, kein saurer Schweiss, der den Welschen manchen Ehren-

kranz abgewonnen und den Gesang zum vollen Schmuck gebracht habe, nur dass ihm zuweilen Liebe und Wein in den Weg kamen „und die Lust sich mehr als ein Cavalier, denn als ein Musicus aufzuführen“ und dem darum auch die Fähigkeit abging „mit der Rechnung fertig zu werden“. Keiser übte seine Kunst als einen reichen Quell des Genusses und Erwerbes; sie gab ihm die Mittel, durch leichte Anstrengungen seinem Hange zu Prunk und Wohlleben nachzugehen. Es that ihm wohl, sich „le premier homme du monde“ nennen zu hören, „mit verbrämten Kleidern, mit zwei Dienern in Aurora-Liberey“ einherzugehen, wenn er auch den Spitznamen „die weise Cravatte“ davon trug.

Es sind aus der Zeit dieser Hamburger Opernblüthe noch mehrere andere bedeutende Männer namhaft zu machen; ich kann, ohne zwar der Entwicklung speciell zu folgen, dieselben hier um so weniger übergehen, theils weil die Thätigkeit dieser Tonsetzer an sich selbst wichtig und ein so reges, vereintes Streben in Deutschland selten ist, theils auch weil diese Opernwerke den entschiedensten Einfluss auf den kirchlichen Kunstgesang gehabt haben. Nächst Keiser war es zunächst der 1681 zu Hamburg geborne, also um acht Jahre jüngere, Johann Mattheson, welcher die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Mattheson war ein frühreifes Talent und liess sich schon im neunten Jahre in den Kirchen auf der Orgel, in Concerten mit eigenen Gesängen hören, die er auf dem Flügel selbst begleitete. Seine Stimme gefiel dem schon genannten Mitbegründer der Oper, Gerhard Schott so sehr, dass er ihn auf die Bühne brachte wo er bis 1705, funfzehn Jahre lang, verblieb. Im Jahre 1699 betrat er mit der Oper „Plejades“ die Bühne als Tonsetzer, nachdem er zuvor schon gelehrte Kirchenstücke gesetzt hatte. Noch während seines Bühnenlebens übertrug ihm der brittische Gesandte den Unterricht seines Sohnes und dies wurde die Veranlassung, dass er endlich dasselbe ganz aufgab. Sein Fertigkeit in neueren Sprachen, sowie seine Rechtskenntnisse, seine Gewandtheit und unermüdliche Thätigkeit erwarben ihm 1706 die Stelle eines Legationssecretairs, die ihm nach dem Tode

des Gesandten die Pflicht auferlegte, die Stelle des Residenten selbstständig zu vertreten, was später noch sehr oft vorgekommen ist. Daneben setzte er aber seine Thätigkeit als Tonsezzer fort, trat als musikalischer Schriftsteller und Kritiker auf, und erhielt im Jahre 1715 das Directorium musicum und das damit verbundene Canonicat am Dom. Dreizehn Jahre lang stand er diesem Amte, welches ihm die Verbindlichkeit auferlegte, mit einer ganzen Reihe kirchlicher Werke, namentlich Oratorien, aufzutreten, vor, bis er endlich dasselbe wegen hartnäckiger Schwerhörigkeit aufzugeben gezwungen war. Er starb 83 Jahre alt, 1764, sein Andenken in seiner Vaterstadt auch dadurch lebendig erhaltend, dass er der Michaeliskirche daselbst 44000 Mark Hamb. C. zur Erbauung einer Orgel schenkte. — Ein dritter Mann dieses Kreises ist der bald näher zu besprechende Georg Friedrich Händel, der jüngste unter den Genannten, der 1703 nach Hamburg kam, „reich an Fähigkeit und gutem Willen“ nur dass er „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten setzte, „die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommne Harmonie hatten“ so dass Mattheson, sich seiner annehmend, Veranlassung fand, ihn „durch die hohe Schule der Oper ganz anders zuzustutzen, gegen Eröffnung einiger Contrapunctgriffe.“ Händel verweilte in Hamburg sechs Jahre, bis 1709, und neben vielen anderen Werken für Gesang und Klavier, welche er dort herausgab, brachte er vier deutsche Opern: Almira, Nero, Florindo und Daphne auf die Bühne. — Eine Reihe von Jahren standen diese Meister in Hamburg nebeneinander, in der That eine Zusammenstellung voll der seltsamsten Contraste. Keiser lebenslustig, leichtblütig und sinnlich; Mattheson ein Uni versalgenie, von Winterfeld treffend verglichen mit Claus Zettel, dem Weber in Shakespeares Sommernachtstraum, welcher am liebsten jede Rolle gespielt, geseufzt und als Löwe gebrüllt hätte; Händel, seiner Kraft bewusst, nach Innen gekehrt, eine Welt in sich tragend, das Treiben der Anderen gutmüthig verspottend, bei der zweiten Violine im Orchester angestellt „mit dürrem Scherz sich stellend, als ob er nicht auf fünf zählen

len könne", aber auf einmal hervortretend mit aller Kraft, „ohne dass es Jemand vermuthet hätte" — mit Ausnahme natürlich des allwissenden Mattheson, der dies schreibt, — nicht eitel, aber stolz, von entschiedener Haltung, herabblickend auf das Treiben derer, denen es nur darum zu thun ist, ihre äussere Erscheinung in der Welt geltend zu machen; entschieden, rauh, zufahrend, wenn es gilt das Höhere der Kunst zu vertreten, mit treffendem Witz selbstgefällige Eitelkeit strafend. — Endlich ist noch, als diesem Kreise angehörig, ein vierter Genosse, Georg Philipp Telemann, zu nennen. Dieser war zu Magdeburg im Jahre 1681 geboren, wo sein Vater Prediger war. Er verlor diesen aber in zarter Jugend, und sein früh sich kundgebendes musikalisches Talent wurde von der Mutter bekämpft und unterdrückt, ja diese sendete den Sohn, um ihn jeder künstlerischen Verlockung zu entziehen, auf die Schule nach Zellerfeld, in dem Glauben, „hinter dem Blocksberge wehe kein musikalisches Lüftchen". Unerwartet fand er dort Gönner, welche seine Anlagen zu würdigen wussten, und die Ausbildung derselben förderten. Endlich bezog er die Universität zu Leipzig. In Halle hätte er durch „Bekanntschaft mit dem schon damals wichtigen Herrn G. Fr. Händel beinahe wieder Notengift eingesogen", widmete sich aber dem Wunsche der Mutter gemäss, beim Beginne seiner Studien mit allem Fleisse der Jurisprudenz, bis endlich seine musikalischen Bestrebungen, welche er sorgfältig verheimlichte, entdeckt wurden und lebhafte Aufmunterung fanden. Durch den Beifall, welchen er erndtete, wurde seine Mutter versöhnt; er versuchte sich nun in dramatischen Compositionen für die Bühne von Weissenfels, überliess sich überhaupt seiner Kunst und den Arbeiten in derselben mit durch die lange Entsagung verdoppelten Eifer, und die Folge war, dass er später Organist an der Neukirche zu Leipzig wurde. 1708 nahm er einen Ruf nach Eisenach an, nachdem er sich zuvor im Dienst eines Grafen von Promnitz in Sorau befunden hatte, und zeigte sich hier sehr thätig in Compositionen für die Kirche. Drei Jahre später ging er als Kapellmeister nach Frankfurt a. M., und lebte dort längere Zeit in sehr erwünschter Wirksam-

keit, die Arbeiten für die Kirche fortsetzend, neue beginnend, so die Composition eines damals berühmten Textes, der Passion des Hamburger Rathsherrn Brockes, welche unter ungeheurem Andrang der Zuhörer in einer Kirche aufgeführt wurde, vielleicht die erste Aufführung einer geistlichen Musik — bemerkt v. Winterfeld — in einer evangelischen Kirche ausserhalb des Gottesdienstes. Endlich im Jahre 1721 rief ihn eine Einladung als Director des musikalischen Chores und Cantor des Johanneums nach Hamburg in eine Stellung, die er bis an seinen Tod bekleidete, obschon auch später noch wiederholte Einladungen von verschiedenen Orten aus an ihn ergingen. Er starb im Jahre 1767. Telemann war einer der fruchtbarsten Tonsetzer. 44 Passionsmusiken, 12 vollständige Jahrgänge von Kirchenmusiken, 40 Opern, an 700 Arien, 600 Ouverturen und andere Instrumentalwerke werden von ihm neben vielen anderen Compositionen aufgezählt. Auch auf dem Gebiet der Kunstlehre finden wir ihn thätig, doch nicht mit gleichem Erfolg wie Mattheson. —

So sehr nun auch Jeder von den bis jetzt besprochenen Männern ein Anderer war, so verschieden das Ziel, welches sie verfolgten, die Neigung für das musikalische Drama und seine Formen verband dieselben. Darüber war man einig, dass in der Opera „dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse", und aus diesem Grunde sollte die Tonkunst in der Kirche durch Uebertragung der Opernformen auf den geistlichen Kunstgesang, einer gleichen Vortrefflichkeit so viel als möglich theilhaftig werden. Aus diesem Verfahren ging eine neue Gestalt des kirchlichen Kunstgesanges hervor, um so erklärlicher, als die Oper in immer weiteren Kreisen sich zu verbreiten begann, nicht allein auf Hamburg sich beschränkte, und in Folge davon der Einfluss derselben sich mehr und mehr erweiterte. So finden wir z. B., abgesehen von einzelnen Vorstellungen, die zu Halle selbst schon 1679, zu Merseburg 1681 vorkommen, an dem Hofe zu Weissenfels seit 1682 dieselben in einer fortlaufenden Reihe. Einflussreicher noch waren die Opern zu Leipzig. Hier wurde

nach einzelnen Vorstellungen in dem Jahre 1685 und später, im Jahre 1693 bei dem Zimmerhofe im Brühl an der Stadtmauer ein Opernhaus in kurzer Zeit erbaut und eine grosse Zahl Opern, u. A. Werke von Keiser, während der drei Messen aufgeführt. Bis zum Jahre 1720 laufen die Nachrichten hierüber fort. Selbst auf dem Gemeinegesang blieb die Oper, diese immer beliebter werdende Kunstgattung, in der man alle Vortrefflichkeit vereinigt zu erblicken meinte, nicht ohne Einfluss, geschweige denn auf die höhere, kunstreichere Kirchenmusik. Die Einwirkung auf den Gemeinegesang war eine bedeutende, aber nur kurze Zeit dauernde; bei weiterer Ausgestaltung der Oper gingen beide Gebiete zu sehr auseinander, um sich noch irgend berühren zu können; die Einwirkung auf den Kunstgesang dagegen war eine grosse, nachhaltige, umgestaltende. Es wurde eine neue Blüthe dieser Kunst, wenn auch in anderer Gestalt und unter veränderten Verhältnissen hervorgerufen, eine Blüthe, welche, durch Männer wie Schütz zuerst vorbereitet, in den beiden diese Epoche beschliessenden Heroen ihre Vollendung erreichte. Eccard hatte Gebilde in wahrhaft evangelischem Sinne geschaffen, Gebilde, hervorgerufen durch die Entwicklung des Gemeinegesanges. Dagegen erscheinen die Arbeiten von Schütz als Resultat einer neuen Richtung. Schütz bedient sich nicht mehr der Form, welche die Gemeine dem allgemeinen Kunstgesang zugebracht hatte, der Melodie des Volksliedes, die der Kunstgesang sodann als willkommene Aufgabe ergriff; es ist eine in ihrer concerthaften Ausbildung rein Tonkünstlerische, einem fremden Volke entlehnte, aus der lebendigen Entwicklung der Tonkunst innerhalb der evangelischen Kirche nicht hervorgegangene, wenn auch jener Meister im evangelischen Sinne sich derselben bedient. — Der Kunstgesang, um die Formen des musikalischen Dramas sich anzueignen, begann in den allgemeinen Umrissen seiner Gestalt um den Beginn des 18ten Jahrhunderts die Predigt zum Vorbilde zu wählen. Das Schriftwort, motetten- oder concerthaft gefasst, bildete den Text, Recitative, Arien, Duetten predigten darüber; als Vertreter der Gemeine blieb das Kirchenlied stehen, im Verlaufe der Zeit im-

mer weniger lebendig eingreifend, im Satze auch bald vernachlässigt, je mehr die theatralischen Formen die Hauptsache wurden, und das Bestreben dahin ging, durch Mannichfaltigkeit ihrer Ausbildung die Hörer zu ergötzen, und die eigene Erfindungsgabe und Kunstfertigkeit an den Tag zu legen. Die genannten Hamburger Tonsetzer brachten das in dieser Gestalt Begonnene zu weiterer Entfaltung; man näherte sich immer entschiedener der dramatischen Form, die mit dem Anfang des 18ten Jahrhunderts zu siegreicher Geltung gelangte. Der Name Oratorium für diese Werke begegnet uns schon, obschon man eine derartige Bezeichnung in sehr allgemeiner und schwankender Bedeutung gebrauchte. Händel schrieb in den Jahren 1705 bis 1709 drei solcher Werke für Hamburg. Keiser machte zuerst den kühnen Versuch, den erzählenden Evangelisten wegzulassen, und die Form so zu gestalten, „dass alles aufeinander aus sich selber fliesset, wie in den italienischen sogenannten Oratorien", also rein dramatisch; „es ist ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern statt dieser saget: die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle, solches die Jünger selber thun." Ein anderer wichtiger Fortschritt wurde durch Mattheson vollbracht. Er war es, der Frauen zuerst bei den Aufführungen in der Kirche beschäftigte, denn die damalige Sitte hatte diese noch bei der Ausführung grosser Musikwerke ausgeschlossen. Früher waren geschulte Sängerinnen nicht erforderlich, selbst bis dahin, wo die Arie der Liedform noch nahestand. Ein anderes war es bei Aufgaben, wie diese Tonsetzer sich stellten; die Leistungen von Knaben mussten als gänzlich unzureichend erscheinen. Kein Wunder, dass unter solchen Verhältnissen der Gemeinegesang immer mehr zurücktrat, dass der ihm gegenüberstehende Kunstgesang ein sehr bedeutendes Uebergewicht erlangte, dass das Band, welches beide vorher verknüpft hatte, mehr und mehr gelöst und gelockert wurde. Sprach doch Mattheson es offen aus, dass der Gemeinegesang nur etwas Erlaubtes, um der Schwachen und Unwissenden willen Geduldetes sei.

Es bedarf wohl kaum einer Erinnerung, was den Kunst-

werth der Werke jener vier hamburger Genossen betrifft. Ueber drei derselben hat die Zeit schon gerichtet; nur Händel steht unsterblich da. Keiser zeigt sich in seinen Oratorien nicht anders, wie in seinen Opern. Gleiche Darstellungsformen, auch eine ziemlich gleiche Instrumentation. Reiche Erfindungsgabe, sinnige, melodische Entfaltung, aber geringes Geschick, wo es gilt, glücklich Ersonnenes kunstgemäss zu verflechten. Meister in der Darstellung des Lieblichen, Anmuthigen, Gefälligen, in seinen kirchlichen Werken fromme Gefühle, wie sie die Seele eines gebildeten, geistreichen, aber sinnlichen und genusssüchtigen Weltmannes bewegen, doch durchaus keine Kirchenmusik im alten, hohen Sinne. Keiser zeigt sich uns als ein Mann leicht erregbaren Gefühls, lebendigen Naturells, aber ohne Tiefe, ähnlich Mehreren, welche die neueste Zeit auf dem Gebiet der Musik zu nennen hat. — Mattheson's tonkünstlerische Begabung war eine geringe; er besass ein glückliches Geschick, er besass Gewandtheit, das was er unternahm so auszuführen, dass es den Schein des Bedeutenden gewann. Die Zuversicht mit der er dies, sowie überhaupt seine Bestrebungen geltend zu machen wusste, täuschte seine Zeitgenossen, insbesondere auch, da er seine Werke als Schriftsteller vertreten konnte. Seine Werke sind dürftig, und nur die Mode gewährte ihnen ein kurzes Scheinleben. — Bedeutender wohl ist Telemann. Er besass Empfänglichkeit für alle Eindrücke und ein seltenes Geschick, des Empfangenen sich zu bemeistern; im Wesentlichen war er entschieden der neuen Richtung zugethan und verkannte die Vorzeit, nur hin und wieder zeigen sich, wie unbewusst, lichte, durchdringende Blicke in diese Vorzeit, welche seinen Schöpfungen eine eigenthümliche Weihe verleihen. Er besass grosse, in seiner Zeit ausserordentliche Macht über die Kunstmittel, ungemeine Erfindungs- und Verknüpfungsgabe, beides aber bei entschiedenem Uebergewicht der Phantasie über das Gefühl, für ihn oft missleitend, seinen sonst scharfen Blick über die Grenzen der Kunst täuschend. Endlich, bei erklärter Vorliebe für die kirchliche Tonkunst, finden wir doch kaum irgend ein Werk durchaus kirchlichen Sinnes. — Es war die Aufgabe dieser Män-

ner, die Vollendung der neuen Kunstblüthe vorzubereiten; durch die Aneignung der weltlichen Formen für den geistlichen Kunstgesang aber wurden sie tiefer in das Weltliche verstrickt, als dem Kirchlichen heilsam war; erst Seb. Bach und Händel, zu deren Betrachtung ich mich nun wende, wussten von dieser Vertiefung in das Weltliche sich zu befreien und die Höhen früherer Kirchlichkeit noch einmal zu erklimmen.

Ich gebe Ihnen zuerst eine Uebersicht des äusseren Lebens beider Männer und lasse sodann, die heutige Vorlesung damit beschliessend, die vergleichende Charakteristik beider folgen, welche Fr. Rochlitz in dem schon genannten Werke: Grundlinien etc. aufstellt; ich mag mir nicht versagen, diese Ihnen mitzutheilen, da sie in lebendiger, treffender Schilderung sowohl das Verschiedenartige, wie das Verwandte beider Männer zeichnet.

Georg Friedrich Händel, wie Keiser ein Sachse, wurde geb. zu Halle am 24ten Februar 1685. Er war der Sohn des dasigen Amtswundarztes, und zeigte schon früh eine ausserordentliche Begabung und einen regen Eifer für die Tonkunst. Der Vater, schon sehr bejahrt, als ihm dieser Sohn geboren wurde, hatte sich in den Kopf gesetzt, dass dieser Jurist werden solle, und hielt eigensinnig an dieser Grille fest. Erst die Vorstellungen des Herzogs zu Sachsen-Weissenfels brachen diesen Starrsinn. Der alte Händel hatte eine Reise dahin unternommen, und war genöthigt gewesen wider seinen Willen den Sohn mitzunehmen, da dieser, auf seine früheren flehendlichen Bitten abschläglich beschieden, auf der Strasse nach Weissenfels vorausgeeilt war, und erst hervortrat, als man so weit von Halle sich entfernt hatte, dass ihn der Vater unmöglich zurück schicken konnte. In Weissenfels hörte der Herzog den jungen Händel und setzte es durch, dass dieser jetzt bei dem Organisten Zachau in Halle Unterricht erhielt. Sieben Jahre dauerte derselbe, von 1692 bis 1699, und Händel bildete sich schon hier zu einem tüchtigen Tonsetzer und Orgelspieler. Nach einem kurzen Aufenthalte am churfürstlichen Hofe zu Berlin mit seinem Vater, der aber bald nach seiner Rückkehr starb, und mehr-

jährigem Verweilen in seiner Vaterstadt, ging er im Jahre 1703 nach Hamburg, in die hohe Schule der Oper, um dort „zugestutzt“ zu werden. Sechs Jahre, wie schon erwähnt, verweilte er daselbst. Seine ausgezeichnete Begabung, seine Leistungen auf der Orgel gewannen ihm hier viele Freunde und Gönner, unter ihnen den Prinzen Giovan-Gastone Medici, nachherigen Grossherzog von Florenz, der ihn dringend dahin einlud. In Gesellschaft eines v. Bienitz begab er sich nach Italien und errang zu Florenz, Venedig, Rom, Neapel grossen Beifall und Ruhm, sowohl durch seine Opern, wie durch sein Orgel- und Clavierspiel. Seine erste Oper in Italien war „Rodrigo“, die in Florenz 1709 aufgeführt wurde. 1710 kam zu Venedig in der Carnevalszeit die Oper „Agrippina“ siebenundzwanzig Abende hintereinander zur Aufführung. Die Macht und Grossheit des Ausdrucks überraschte; den häufigeren Gebrauch der Blasinstrumente fand man imposant. Im Jahre 1710 folgte Händel einem Rufe als Kapellmeister nach Hannover; er verweilte jedoch daselbst nicht lange, sondern begab sich nach England, wo er am Hofe der Königin Anna ehrenvoll und glänzend aufgenommen, durch seine in vierzehn Tagen vollendete Oper „Rinaldo“ (1711) Alle bezauberte. Kaum ein Jahr in London, kehrte er nach Hannover zurück, erbat sich aber schon mit Ausgang des Jahres 1712 einen erneuten Urlaub zu einer zweiten Reise nach London. Hier componirte er im Jahre 1713 sein Te Deum und Jubilate zur Feier des Utrechter Friedens, wodurch er sich von der Königin einen lebenslänglichen Jahrgehalt von 200 Pfd. St. erwarb. Dringend aufgefordert in England zu bleiben, wohin ihn innere Neigung ohnedies zog, vergass er die Rückkehr nach Hannover. Da bestieg im Jahre 1714 sein bisheriger Gebieter, der Churfürst Georg Ludwig als Georg I. den englischen Thron, und Händel kam dadurch in eine nicht angenehme Lage. Der dienstvergessene Kapellmeister wusste indess auf heitere Weise den König zu versöhnen, die augenblicklich ungünstigen Aussichten in günstigere zu verwandeln, und wählte nun England zu seinem dauernden Aufenthalt. Bis 1720 beschäftigten ihn englische Grosse durch Aufträge für Instrumentalsätze und

geistliche Musiken; Händel erlangte Zutritt in den höchsten Kreisen der Gesellschaft und erfreute sich von nun an immer mehr des Umgangs der bedeutendsten Männer Englands; seine hauptsächlichste Thätigkeit aber wendete er dem Theater zu. Im Jahre 1720 wurde durch Subscription des Königs und Adels die königliche Academie der Musik errichtet, welche die Bestimmung hatte, stets eine Auswahl der besten Opern möglichst vollendet darzustellen, und Händel mit der Direction, sowie mit dem Engagement eines vorzüglichen Personals beauftragt. Er gewann in Dresden den Castraten Senesino und die Duristanti, und begann seine neue Thätigkeit mit der Oper „Rhadamist", in der Senesino sich durch die Aria „Ombra cara" den grössten Beifall errang. Noch hatte er mit zwei Nebenbuhlern zu kämpfen, Buononcini und Attilio, denen er schon einmal als vierzehnjähriger Knabe in Berlin begegnet war, und die ihn damals begünstigten. Händel überwand seine Nebenbuhler, namentlich durch eine Oper: Mucius Scävola, welche im Jahre 1721 aufgeführt wurde. Jene hatten die beiden ersten Acte, er den dritten componirt. Von da an herrschte er als Componist und Director bis zum Jahre 1729. Hier aber trat eine Wendung in seinem Geschick ein. Er gerieth in Streit mit Senesino. Händel unbeugsam, zu stolz um nachzugeben, verlangte die Entlassung desselben. Der Adel indess erklärte sich für den Sänger und die Academie hörte auf. Händel setzte die Opernaufführungen auf dem Haymarket-Theater fort, eilte nach Italien und engagirte neue Sänger. Aber der Adel hatte durch Unterzeichnung eine neue Oper in Lincolns-Inn-Fields gegründet, Porpora als Componisten und Farinelli als Sänger engagirt, und die Folge war, dass Händel sich nicht zu halten vermochte. Nach vier Jahren voller Verluste musste er Haymarket aufgeben, welches sofort von den Gegnern eingenommen wurde, und das zweite Theater beziehen. Auch Hasse wurde berufen und stand unter Händels Gegnern. Zwar verkümmerten um das Jahr 1737 die Unternehmungen seiner Gegner von selbst und man eröffnete ihm günstigere Aussichten, aber Händel konnte sich nicht entschliessen, seinen Beleidigern ein gutes Wort zu geben. Er hatte bis da-

15

hin nahe an dreissig Opern zur Aufführung gebracht. Endlich des eitlen Opernwesens müde, seinem wahren Genius Gehör gebend, sich selbst in ganzer Kraft erfassend, verfiel er, um unabhängig zu leben, um bei den Aufführungen weniger mit Hindernissen, mit den Launen und Cabalen des Opernpersonals kämpfen zu müssen, auf den Gedanken, sich dem Oratorium ganz zu widmen. Schon 1720, gleichzeitig mit seiner ersten Oper für das Haymarket-Theater „Rhadamist“ hatte er ein Oratorium „Esther“ für den Herzog von Chandos gesetzt. Im Jahre 1731 wurde dasselbe unter Mitwirkung der königlichen Kapellknaben und der Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft im Hause eines Herrn Bernhard Gates mit Bühnenspiel aufgeführt. Von da an kam es 1732 auf das Haymarket-Theater, doch nicht als dramatische Vorstellung, ebensowenig als Händels spätere Oratorien, welche auf dieser Bühne erschienen. Händel pflegte bei den Aufführungen zugleich Orgelconcerte zu spielen, wozu, wie für die Begleitung, ein grosses Instrument dieser Art auf der Bühne aufgestellt war: dies allein schon musste einer dramatischen Vorstellung hinderlich sein; mehrere seiner früheren Werke dieser Art aber wären nicht einmal dazu geeignet gewesen, wie Alexanders Fest (1735) Israel in Aegypten (1738), Allegro und Penseroso (1739). Im Sommer 1733 führte er bei Gelegenheit einer feierlichen Promotion das Oratorium „Athalia“ auf. Den Gipfel seiner Meisterschaft aber erreichte er auf diesem Gebiet mit dem Zeitpunct, wo er das der Oper gänzlich verlassen hatte; gleichzeitig mit seinen letzten Opern erschien „Saul“. Der „Messias“ (1741) eröffnet die Reihe der grössten Schöpfungen, unter denen „Simson“ (1742), „Judas Maccabäus“ (1746), „Josua“ (1747). Die Erfolge jedoch waren anfangs keineswegs diesen Leistungen, der Bedeutung derselben entsprechend; oft waren die Concerte nur sehr wenig besucht. Bei der zweiten Aufführung des Messias war das Haus leer. Der König und einige seiner Umgebung sollen die einzigen Zuhörer gewesen sein. „Desto besser wird's schallen“ sagte Händel, allein seine Kasse litt darunter sehr. Jetzt wendete er sich nach Irland. In Dublin wurde der Messias mit

Bewunderung aufgenommen. Ueber acht Monate verweilte Händel daselbst mit glücklichem Erfolg, und kehrte dann nach London zurück, wo er noch 17 Oratorien und Cantaten aufführte, vom Glück allmälig nicht mehr gemieden. Sein letztes Oratorium „Jephta" setzte er 1751 als ein schon gänzlich Erblindeter, acht Jahre vor seinem am Charfreitag den 13ten April 1759 erfolgten Tode. Noch acht Tage vor diesem war die Aufführung eines seiner Werke von ihm selbst geleitet worden; seinem Arzte hatte er wenige Tage vor seinem Ende den Wunsch ausgedrückt, dass es Freitags sein möge, damit er seinem Herrn und Erlöser am Tage seiner Auferstehung begegne. Er ruht in Westminster unter den Grossen der Nation; seine Stätte ist mit einem Marmordenkmal bezeichnet. — Händel unterlag in seiner Wirksamkeit für die Bühne zum Theil unwürdigen, zum Theil wenigstens Gegnern, welche sich an künstlerischer Kraft nicht mit ihm messen konnten. Demohngeachtet ist sein Fall als ein verdienter zu bezeichnen. Es lebte in ihm keine höhere Idee von dem Wesen der Oper, als die damals gewöhnliche, welche durch Italien zur Geltung gebracht war. Auch seine Opern, wie die seiner Zeitgenossen, sind eine Kette von Arien und Recitativen, im Ganzen ohne Wahrheit, Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit in den Charakteren und der Handlung. Händel gerieth in Widerspruch mit sich selbst, wenn er in seinen für die Sänger berechneten Opern der Sänger entbehren zu können glaubte. Zudem waren ihm die Gegner überlegen an süssem Reiz und Lieblichkeit der Melodien, welche Händel bei seiner Grösse und Hoheit nicht in diesem Grade erreichen konnte. Er hatte damals allein die persönliche höhere Gewalt des Genies voraus, nicht eine tiefere Anschauung von dem Wesen der Oper. Diese persönliche Gewalt des Genies allein war es, welche ihn in einzelnen Leistungen, in einzelnen Arien hoch emporhob und Bedeutenderes aussprechen liess, als seine Zeitgenossen vermochten. (A. B. Marx hat eine Sammlung dieser Arien herausgegeben, auf die ich aufmerksam mache; es sind Sachen von hoher Trefflichkeit). Im Wesentlichen, wie gesagt, bekannte er sich zu der damaligen Richtung, welche die Vir-

tuosität des Sängers zum Mittelpunct des Kunstwerkes machte. Donnerte er daher auch vielleicht einen widerspenstigen Sänger an: Du Hund, muss ich es nicht besser wissen als Du, was Du singen kannst; oder ergriff er im höchsten Zorne die Cuzzoni, welche schön wie ein Engel und launisch wie ein Teufel gewesen sein soll, als sie eine Arie nicht singen wollte, mit den Worten: Madame, oh Madame, je sais bien, que vous êtes une véritable Diablesse; mais je vous ferai savoir — moi! moi! que je suis Beelzebub, le chef des Diables! sie umfassend, hoch in die Luft haltend und drohend, sie zum Fenster hinauszuwerfen, so waren dies doch nur Auskunftsmittel von augenblicklicher Wirkung und änderten im Ganzen und Wesentlichen nichts in seiner Stellung. Sein Fall war nicht nur ein verdienter, er war auch ein Glück für die Kunst. Wie mehrere der später noch zu nennenden Meister schuf er das Grösste und Tiefste erst im höheren Alter, nachdem er in seiner Jugend der Mode und dem Oberflächlichen überwiegend Raum gegeben hatte. Es war nicht ein äusserer Zufall, es war innere Nothwendigkeit, welche diese Wendung hervorrief. Auch die Uebersiedelung nach England ist nicht als ein äusserliches und gleichgültiges Ereigniss zu betrachten. Deutschland war zu eng und kleinbürgerlich. Händel bedurfte dieser grossartigen Umgebung in England, um seine Kräfte zu entfalten; England bot damals vorzugsweise den geeigneten Boden für seine Wirksamkeit. Gross und mächtig wie er war, über das Gewöhnliche hinausgehend, colossal, wenn auch mitunter etwas bärenhaft, konnten ihm verkümmerte Naturen, wie sie das deutsche Leben gewöhnlich zeigt, konnte ihm deutsche Engherzigkeit nicht zusagen. —

Johann Sebastian Bach war geb. am 21ten März 1685 zu Eisenach, ein Sohn des dasigen Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach. Obgleich diese Familie durch mehrere Generationen der Tonkunst zugethan gewesen, treten uns doch hervorstechende Erscheinungen darin nicht entgegen. Als Curiosität wird berichtet, dass der Vater Bach's einen Zwillingsbruder von so ausserordentlicher Aehnlichkeit hatte, dass beider Frauen nur an der Kleidung die Männer unterscheiden konnten. Schon im zar-

ten Alter, als der Knabe kaum das zehnte Jahr erreicht hatte, traf ihn das Geschick die Eltern zu verlieren. Er wurde der Obhut seines ältesten Bruders, Johann Christoph, Organisten zu Ohrdruff, anvertraut, und erhielt von diesem die erste Anleitung zum Klavierspiel. Bald hatte er sich aller ersten Uebungsstücke bemeistert, an denen sein Bruder ihn heranzubilden hoffte, und wünschte Grösseres. Allein sein Bruder versagte ihm dies, insbesondere ein Buch, das Ziel seiner Wünsche, worin sich Orgel- und Clavierstücke von Frohberger, Kerl, Pachelbel befanden. Zwar wusste der Kleine Rath zu schaffen. Das Buch war nur in Papier geheftet und befand sich in einem mit Gitterthüren verschlossenen Schranke; seine Händchen langten leicht hindurch, er ergriff das Buch und schrieb es in der Zeit von sechs Monaten in mondhellen Nächten ab; aber kaum hatte er seine Arbeit beendet, als der Bruder die List entdeckte, und ihm die Abschrift grausamer Weise wieder wegnahm. Seine Anstrengung hatte ihm nicht nur nichts genützt, sondern legte auch sehr wahrscheinlich den Grund zu seiner späteren Augenkrankheit und dem damit zusammenhängenden Tode. — Nach dem bald erfolgten Ableben dieses Bruders begab sich Sebastian mit einem Mitschüler nach Lüneburg, um das Gymnasium zu besuchen. Seine ungemein schöne Sopranstimme bereitete ihm eine günstige Aufnahme. Doch kündigte sich bald darauf der Bruch derselben durch das eigenthümliche Phänomen an, dass mit seinen Soprantönen gleichzeitig die tiefere Octave sich hören liess. Acht Tage lang, bei Reden und Singen, dauerte diese Doppelstimme, dann war nicht allein sein Sopran, sondern die Singstimme überhaupt verloren. Wohl mochte dies eine Veranlassung sein, jetzt dem Clavier und der Orgel verdoppelten Eifer zu widmen. Er wanderte zuweilen nach Hamburg um den Organisten J. A. Reincken zu hören und die herzogliche Kapelle zu Celle, meist aus Franzosen bestehend, gab ihm Gelegenheit, den damaligen französischen Geschmack kennen zu lernen. Im Jahre 1703 finden wir ihn als Hofmusikus in Weimar, 1704 als Organisten in Arnstadt, hier zuerst im Besitz eines Instruments, welches ihm einen Spielraum für sein Genie gewährte. Sein Eifer wurde

natürlich dadurch noch mehr entzündet. Um den hochgeschätzten Organisten Buxtehude in Lübek zu hören, scheute er nicht den Weg zu Fuss zu machen, und blieb ein Vierteljahr lang im Verborgenen Zuhörer desselben, dann erst nach Arnstadt zurückkehrend. 1707 berief ihn die thüringische Reichstadt Mühlhausen als Organist. Von dort reiste er im folgenden Jahre nach Weimar, und fand Gelegenheit sich bei Hofe hören zu lassen. Allgemeine Bewunderung und der Antrag einer Stellung als Hof- und Kammerorganist, die er sofort annahm, war die Folge. Dort verweilte er neun Jahre, seit 1714 mit dem Titel eines herzoglichen Concertmeisters. Auch ein Ruf nach Halle gelangte in dieser Zeit an ihn, den er jedoch nicht annahm. Sein Ruhm als Orgelkünstler war jetzt schon ein weit verbreiteter; ein Vorfall um's Jahr 1717 trug dazu bei, diesen noch zu erhöhen. Um diese Zeit befand sich der königlich französische Hoforganist J. L. Marchand in Dresden, und war bei Hof als Clavierspieler mit so grossem Beifall aufgetreten, dass ihm ein Engagement mit bedeutender Besoldung angeboten wurde. Der damalige Concertmeister J. B. Volumier aber lud Bach zu einem Wettkampf mit jenem nach Dresden ein, sei es aus Eifersucht gegen den anmassenden Landsmann, sei es um an dem Wettstreite Beider sich zu ergötzen. Bach folgte der Einladung, und erhielt Gelegenheit, Marchand unbemerkt zu hören; er lud nun diesen zu einem Wettstreit ein. Marchand nahm die Ausforderung an, Tag und Stunde wurden festgesetzt, eine glänzende Gesellschaft hatte sich versammelt. Bach war gegenwärtig, Marchand dagegen erschien nicht; man erkundigte sich und erfuhr, dass derselbe „bei früher Tageszeit mit der geschwinden Post aus Dresden verschwunden sei". Sebastian unterhielt nun allein die Gesellschaft; eine Belohnung von 100 Louisd'or welche ihm der Churfürst zugedacht hatte, verlor er durch die Betrügerei eines Hofbedienten. — Um eben diese Zeit erhielt Bach eine Einladung von dem Fürsten von Anhalt Cöthen, einem grossen Musikfreund, als Kapellmeister. Er nahm dieselbe an, und blieb in dieser Stellung sechs Jahre, nur mit der Unterbrechung einer Reise nach Hamburg im Jahre 1722, wo er zu

allgemeiner Bewunderung als Orgelspieler auftrat. Endlich, um 1723, trat Bach in das Amt ein, in welchem er bis an seinen Tod verharrte. Der vor Kurzem genannte Kuhnau war am 25ten Juni 1722 gestorben; Bach folgte ihm am 30ten Mai 1723 als Cantor und Musikdirector zu Leipzig. An diesem Tage führte er die erste Musik in der Nicolaikirche auf; zugleich wurde ihm, wenn auch nur theilweise, das Directorium der Musik in der academischen Kirche übertragen. Bald nach dem Antritt des neuen Amtes starb auch der Fürst von Cöthen; dass frühere Verhältniss hätte also jedenfalls eine Störung erlitten. Hier in Leipzig entfaltete nun Bach bekanntlich die Hauptthätigkeit seines Lebens. Eine kräftige Unterstützung seiner Wirksamkeit fand er durch den Superintendent Salomon Deyling, einen Mann, dessen von den Zeitgenossen rühmlichst gedacht wird. Dieser und Bach waren 27 Jahre hindurch bestrebt, so viel sie vermochten, die kirchliche Feier zu beleben, Predigt und Kunstgesang in Verbindung zu bringen, überhaupt den Gottesdienst zu schmücken. Das Verhältniss an der Thomasschule zu den Rectoren derselben war dagegen nur kürzere Zeit ein günstiges. Einer derselben J. M. Gessner war sein Freund, der spätere J. A. Ernesti jedoch schätzte die Tonkunst gering. Mannichfache Reibungen, wie sie in solchen Verhältnissen an Schulen sich häufig und auch noch gegenwärtig vorfinden, mögen vorgekommen sein. Es scheint, dass der sächsische Hof, in der Absicht ihm 1736 den Titel eines königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeurs beilegte, um Bach in seiner Stellung dem Rector gegenüber zu heben. Unser Meister war nach vielen Seiten hin thätig. Als academischer Musikdirector componirte er Gelegenheitsmusiken bei academischen Feierlichkeiten. Im Jahre 1727 führte er ein Werk zum Geburtstage des Churfürsten, der in Leipzig anwesend war, auf. Die Feier der Uebergabe der Augsburgischen Confession 1730 gab ihm ebenfalls Gelegenheit, mit seiner Kunst hervorzutreten. Um das Jahr 1736 finden wir wöchentlich zwei Concerte in Leipzig, deren einem, welches an jedem Freitag Abends von 8—10 Uhr, während der Messen Dienstags im Zimmermann'-

schen Kaffeehause auf der Catharinenstrasse Statt fand, Bach vorstand. Die Ausführenden waren meist Studirende, deren Rohheit man durch Kunstübung zu mildern suchte. Die Mitwirkung derselben war aber auch nothwendig, denn mit den übrigen Kräften, welche zu Gebote standen, sah es sehr misslich aus. In dem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik" eine Eingabe welche Bach 1730 machte, fordert er zu einer vollständigen Kirchenmusik 56 Personen, 36 Sänger und 20 Instrumentisten. Unter seinen Thomanern befanden sich jedoch nur 17 als Sänger zu Gebrauchende, und Instrumentisten hatte er nur 8, 4 Stadtpfeifer, 3 Kunstgeiger und 1 Gesellen, „von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften zu sprechen," ihm die Bescheidenheit nicht gestattete. Bach konnte nur wirken durch ehrenden Beifall, Zuvorkommenheit, Eifer für die Sache, denn die Mittel, welche die Stadt aufwandte, waren sehr gering. — Noch will ich erwähnen, dass damals in Leipzig eine musikalische Gesellschaft bestand, welcher Bach als Mitglied beitrat. Der Gründer derselben war L. C. Mitzler, der seit 1738 unter dem Titel „Musikalische Bibliothek" hier eine musikalische Zeitschrift herausgab. — Im Jahre 1747 erfuhr Bach eine Auszeichnung, welche seine letzten Lebensjahre verschönte. Er wurde von Friedrich dem Grossen nach Potsdam eingeladen. Der König empfing ihn sogleich bei seiner Ankunft, führte ihn im Schlosse herum und zeigte ihm die aufgestellten Silbermann'schen Pianofortes; Sebastian musste alle versuchen und sich in freier Phantasie auf ihnen hören lassen, in Gegenwart der Kapellisten, welche sich der Wanderung angeschlossen hatten, auch ein ihm gegebenes Fugenthema musste er bearbeiten, dessen nähere Ausführung er dem König in dem Werke „Musikalisches Opfer" in denselben Jahre darbrachte. Diese Reise war der letzte Lichtpunct in seinem Leben; denn nun folgten Kummer und Leid. Dass seine Augen schon in früher Jugend gelitten hatten, habe ich erwähnt, später war diese Schwäche noch durch anhaltendes Arbeiten, namentlich durch eigenes Graviren seiner Werke in Kupfer, vermehrt worden. Erblindung war zu befürchten, und so musste zu einer Operation geschritten werden, welche

zwei Mal missglückte, wirkliche Erblindung zur Folge hatte, und auch die feste Gesundheit Bach's durch den Gebrauch gewaltsamer Arzneimittel erschütterte. Ein sechsmonatliches Siechthum folgte und endlich der Tod, am 30ten Juli 1750, nach anderen Angaben am 28ten desselben Monats, Abends ein Viertel auf neun Uhr. Bis zu seinem Lebensende war er ununterbrochen thätig gewesen, und hatte, wie Händel, die Ideen die ihn beschäftigten, in die Feder dictirt. Bach hatte in zwei Ehen gelebt und zwanzig Kinder erzeugt; in der ersten Ehe zwei Töchter und 5 Söhne, darunter Friedemann und Philipp Emanuel, bekannt unter den Namen des Halleschen und Hamburger Bach; in der zweiten Ehe sieben Töchter und sechs Söhne, darunter Johann Christoph, der Bückeburger, und Christian, der Londoner.

Ich beschliesse die heutige Vorlesung mit der schon erwähnten Charakteristik Händel's und Bach's von Fr. Rochlitz.

„Die Lebensgeschichte Händel's und Bach's, auch nur so geschrieben, wie wir die erste von Burney, die zweite von Forkel besitzen, gewährt, besonders die eine der andern gegenübergestellt, ein grosses Interesse; sie gewährt es selbst denen, die sonst an Musik und Musikern wenig Antheil nehmen, wenn sie nur mit Sinn zu lesen wissen, was nicht immer mit Sinn ausgesprochen, sondern nur ehrlich und fleissig berichtet worden ist.

Händel und Bach, geboren nach langem Schlummer allgemeiner künstlerischer und auch tonkünstlerischer Originalität, fast in einem Momente: beide in hohen Mannesjahren verstorben, kräftig und thätig fast bis zum letzten Lebenshauche. Beide Sachsen. Beide in niederm Stande und in kümmerlichen Verhältnissen aufgewachsen, Beide dennoch auch am Körper grosse, gewaltige, eisenfeste Männer. Bei Beiden drängt sich das eminente Musiktalent schon in frühen Kinderjahren unwiederstehlich hervor; Beide erlangen schon in der Knabenzeit, und gar nicht nach dem gewöhnlichen Gange menschlicher Dinge, einen gründlichen und strengen Unterricht im Theoretischen und Praktischen ihrer Kunst, Beide von ausgezeichneten Organisten, und

Beide, um gleichfalls ausgezeichnete Organisten zu werden. Beide gelangen später, und wieder nicht nach gewöhnlichem Lauf der Dinge, zu einem viel mehr umfassenden, höhern Beruf, werden weit und breit berühmt, auch von verschiedenen der grössten Fürsten ihrer Zeit achtungsvoll ausgezeichnet; Beide erkennen das dankbar, lassen sich aber dadurch auch nicht um ein Haar von der Art ihrer vorherigen Kunstthätigkeit verlocken. Beide zieht es nach allen würdigen, damals üblichen Gattungen und Formen ihrer Kunst, Beide arbeiten auch für Alle, aber Beide eignen und widmen sich vor Allem dem Erhabenen, Grossen, Reichen, Vollgesättigten, und zwar am liebsten, dies angewandt auf religiöse Gegenstände und für religiöse Zwecke. Beide sind Männer — strengrechtlich, gradaus, und mit Geist und Seele auch ihrem Christenglauben anhangend, Beide sogar Letztes in höhern Lebensjahren nach gewissen halbdunkeln, aber grossartigen Ansichten dieses Glaubens, doch aber entziehen sich Beide darum keineswegs ihren weltlichen oder bürgerlichen Verhältnissen und Geschäften. Beide erblinden im Alter, ohne deshalb ihrer Kunst, sogar auch dichtend, untreu zu werden; Beide entschlafen ruhig und gottergeben, von ihren Zeitgenossen wenig verstanden, aber geehrt und respektirt, erst von der Nachwelt gefasst und gehuldigt — — Nicht wenig Aehnliches; und doch so gänzlich verschieden.

Händels unruhiger, leidenschaftlicher Geist, der von früh an hinaus zum Weiten und Fremden drängte, warf ihn schon als Jüngling in's Gewühl der Welt, und er gefiel sich darin bis über die Hälfte seines Lebens; er gefiel sich darin, mochte es da zu streiten oder zu lieben, zu erobern oder zu behaupten gelten. Alles, was über das Gewöhnliche hinausgeht, was Menschen ergreift, Menschen beherrscht, wollte er kennen lernen, wie im Leben, so in seiner Kunst; von Allem Gewinn ziehen für Geist und Charakter, ohne sich irgend Einem zu unterwerfen. Er mochte immer am liebsten mit Massen des Volks, unter dem er eben lebte, zu thun haben; gern auch mit Grossen, die ein Volk regieren; ihn selbst regieren sollten aber weder die Einen noch die Andern; dafür wollte er jedoch frei-

willig ihnen mit aller Treue dienen. An Allem und mit Allem wollte er sich versuchen, im Leben und in seiner Kunst; Alles in eigene Erfahrung bringen. Er liess nicht ab und setzte es durch, wie kaum irgend Einer seines Gleichen: er machte die vielfältigsten Erfahrungen, höchst freudige und höchst schmerzliche. Nun erst, in gesättigter Fülle der Manneskraft fing er an Abrechnung zu halten, Abrechnung mit sich und den Dingen; und nun wählte er, was seinem gesammten Wesen am vollkommensten sich eignete, und blieb fortan ihm treu bis zum Tode, erreichte aber auch darin, nur sich selbst gleich, was Keiner, weder vor noch nach ihm, erreicht hat. — Er blieb unvermählt, starb reich und ruht in der Westminsterabtei unter prachtvollem Monumente. Sein Leben hat durchaus etwas Heroisches.

Dagegen Bach! Seit diesem nur erst das Glück widerfahren, als Organist angestellt zu sein in — Arnstadt, mit siebenzig bis achtzig Thalern jährlichen Gehalts, so fand er seine Ansprüche erfüllt. Er bewarb sich um keinen höhern Posten, sondern folgte nur jedem Rufe, der ungesucht ihm zukam, um ihn als ein Geschenk der Vorsicht ansehen zu können. In jedem neu erlangten Amte war nur sein Streben, es auf's Möglichste zu erfüllen. Diesem bequemte er sogar seine dichterischen Gaben an. So schrieb er als Organist Orgelstücke, als weimarischer Kirchencompositeur Psalmen und geistliche Cantaten, als Musikdirector der Hauptkirchen Leipzigs und Cantor eines grossen, geübten Sängerchors seine grossen, vielstimmigen, schwierigen, gelehrten Werke; jene Werke, welche so oft uns in den Fall setzen, dass der äussere Sinn, durch welchen diese Kunst eingeht — ist er auch äusserst geübt — nicht mehr ausreicht, sondern dass wir, soll Jedes an ihnen gefasst und gewürdigt werden, wie bei den Hauptwerken antiker Bildhauerei einen zweiten zu Hülfe nehmen müssen — hier den Tast-, dort, den Gesichtssinn. — Nicht selten verlangten Könige und Fürsten ihn zu hören: dann ging er hin, bescheidentlich, that ihren Willen, und kehrte ebenso bescheidentlich, auch vollkommen zufrieden, in sein enges Haus zurück. Dass er der grösste Or-

gelvirtuos der Welt sei, musste er wohl wissen: es war allzu-offenbar und auch überall eingestanden; dass Virtuosität auf der Orgel damals eben das war, was vom Praktischen in der Musik hervorzuheben und reich zu belohnen, besonders in Frankreich, England und Holland, zu guter Sitte und feinem Ton gehörte, das wusste Jedermann — ohne allen Zweifel, er auch, gleichwohl ist ihm niemals auch nur der Gedanke oder Wunsch gekommen, einen Fuss über sein Vaterland hinauszusetzen. — Er lebte von früh an verheirathet, erzeugte eine ganze Kolonie von Kindern, starb arm, und ruht auf unserm Friedhofe, Niemand weiss, wo? — Sein Leben hat durchaus etwas Patriarchalisches."

Die Verschiedenheit Beider als Künstler im Grossen und Ganzen bezeichnet Rochlitz sehr treffend mit folgenden Worten:

„Was Händel zu bearbeiten sich vorgesetzt, das ward vor ihm im vollesten Maasse lebendig; er sahe es, als eben in der Welt vorgehend: und wie es so war, wie es so vorging, in Tönen darzustellen, dass es auch vor dem empfänglichen und achtsamen Zuhörer lebendig, anschaulich, vorgehend würde, und der Zuhörer es gleichsam mitdurchlebte: das war sein regstes Bestreben, das sein herrlichstes Eigenthum, wie es Keiner ihm gleich, ja auch nur ähnlich, besessen hat. Dieses sein Eigenthum vollkommen geltend zu machen und durch die Wirkung bewährt zu sehn, gelang Händel'n auch dadurch, dass er daran genug hatte — nichts weiter hinzuthat, nicht daran künstelte, sondern nur auf's Treffendste und Entschiedenste es darlegen wollte; dass er lieber z. B. all' seine Kunstgelehrsamkeit verleugnete, um nicht etwa durch Ueberladung des Bildes oder durch Zerstreuung der Interessen des Zuhörers seinem Hauptstreben zu schaden. Ist dieses Verläugnen schwierig — überall, und eine Art Opfer, der guten Sache dargebracht: so ist es auch um so verdienstlicher; und geschieht es bei solchen Ausmalungen in Tönen nur allzuleicht, dass man des Einzelnen nicht satt wird und sich im Kleinen verliert: so ist es um so preiswürdiger, dass Händel, was er ergreift, stets im Grossen fasst und also, doch aber ohne Eintrag der Bestimmtheit,

ausbreitet. Dagegen, was Bach zu bearbeiten übernahm, wurde allerdings auch lebendig — aber in ihm; er fühlte es in seinem bewegten Gemüth; und wie er es da fühlte — eben Er, wie er war — also in Tönen es auszudrücken, dass es auch in dem Gemüthe des empfänglichen, achtsamen Zuhörers lebendig würde und er es mitfühlte: dass war sein regstes Bestreben. Hieraus ergab sich nun ganz natürlieh, dass er für diesen seinen Zweck gar nicht genug oder doch nie zu viel glaubte thun zu können; ausser, wo ganz besondere Veranlassungen ihn zu Abweichungen und Beschränkungen seiner selbst bewogen."

Dies sind die Worte von Rochlitz. Im Hinblick auf das von mir Mitgetheilte werden Sie einiges Abweichende bemerkt haben. Diese Unrichtigkeiten sind nach Anleitung der vorausgegangenen Darstellung zu berichtigen; der Trefflichkeit des Gesammtbildes thun sie keinen Eintrag.

Elfte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Nachdem ich in der letzten Stunde das Bild Bach's und Händel's in den allgemeinsten Umrissen Ihnen gezeichnet habe kommt es heute darauf an, demselben noch eine etwas genauere Ausführung zu geben.

Schon während der Zeit seines Hamburger Aufenthaltes hatte sich Händel mehrfach in der dramatischen Bearbeitung geistlicher Stoffe versucht. Mehrere derartige Werke werden uns genannt; „der ungerathene Sohn", „die Erlösung des Volkes Gottes aus Aegypten". Wichtiger noch ist eine Passionsmusik nach den schon einmal erwähnten Worten von C. H. Brokke's, ein damals berühmter Text, der von verschiedenen Componisten in Musik gesetzt wurde. Später hat Händel aus diesem Werke das Wichtigste in seine ersten Oratorien Esther und Debora (1733) aufgenommen. Es war dies ein Verfahren, welches wir mehrfach bei ihm zu bemerken Gelegenheit haben; auch in andere spätere Oratorien hat er Früheres aufgenommen, so z. B. in den Messias, wenn auch nicht wieder in dem Umfange, wie im vorliegendem Falle.

Zwischen diesen ersten Anfängen und den späteren Meisterschöpfungen liegt, wie sie wissen, eine längere Reihe von Jahren, welche Händel fast ausschliesslich seiner Thätigkeit im Fache der Oper widmete. Es war dies ein Durchgangspunct für ihn, es war eine Entwicklungsstufe, welche er durchlaufen

musste, um ausreichend vorbereitet und mit Erfahrungen ausgerüstet seine Lebensaufgabe zu erfassen. Auch nicht mit einem Male hat Händel die spätere Richtung eingeschlagen; seine ersten Oratorien stehen noch in näherem Zusammenhange mit seinen theatralischen Arbeiten. Das erste Oratorium Esther war ohne Zweifel zu scenischer Darstellung auf dem Landsitze seines Gönners, des Herzogs von Chandos, für den es gearbeitet war, bestimmt. Noch elf Jahre später wurde es, wie schon erwähnt, in London im Hause eines Herrn Gates, Vorstehers der königlichen Kapellknaben, in solcher Weise, als geistliches Schauspiel, aufgeführt. Es wird erzählt, man habe dem Chor nach Art der Alten in ihrer Tragödie aufgestellt, woraus hervorgeht, dass jenes geistliche Drama wohl ein Versuch der Wiederbelebung jener Kunst des Alterthums gewesen ist. Eine zweite und dritte Aufführung fand in derselben Weise Statt, und Händel dachte nun daran, sein Werk auf das Haymarket-Theater zu bringen, theils um den gegen ihn ausgesprochenen Wünschen der Prinzessinnen, seiner Schülerinnen, zu genügen, theils um es auf diese Weise einer grösseren Zahl von Zuschauern zugänglich zu machen. Ein unerwartetes Hinderniss trat dieser Absicht jedoch entgegen, ein Hinderniss, welches auch später nicht beseitigt werden konnte und Händel nöthigte, einen von dem früheren verschiedenen Weg zu betreten. Der damalige Bischof von London, Dr. Gibson, widersetzte sich einer Bühnenaufführung, selbst wenn sie mit dem Buche in der Hand erfolge. Erst im Jahre 1732 gelang es unserem Meister mit seinen Bestrebungen einigermassen durchzudringen, doch blieb Bühnenspiel und Bühnenprunk fortdauernd untersagt, so dass die späteren Oratorien in der schon bezeichneten Weise auf dem Haymarket-Theater erschienen, indem Händel die Zwischenräume durch sein Orgelspiel ausfüllte. Wäre es Händel gelungen, mit seiner anfänglichen Absicht durchzudringen, so würden alle diese Werke jedenfalls noch eine etwas veränderte Gestalt erhalten haben. Dieser Umstand ist von entscheidenster Wichtigkeit für die Auffassung und Beurtheilung der Händelschen Werke sowohl, wie des Oratoriums überhaupt. In der anfänglichen

Absicht scenischer Darstellung findet jene ganze Gattung ihre Erklärung. Das Oratorium ist, meiner Ansicht nach, entschieden als eine Vorstufe für die spätere Oper zu betrachten. Es entstand zu einer Zeit, wo die Oper zum höheren, bleibenden Kunstwerth sich noch nicht emporgeschwungen hatte, wo die Oper nur ein flüchtiges Product der Mode war. Der tiefere Geist nun bemächtigte sich dieser Form, um das, was auf der Bühne auszusprechen noch unmöglich war, hier zur Erscheinung zu bringen. Nehmen wir hinzu, dass damals noch die religiöse Anschauung das gesammte Dasein durchdrang, dass alles Grössere und Tiefere diesem Boden entkeimte, so erhellt zugleich, warum vorzugsweise biblische Gegenstände seinen Inhalt bildeten. Man suchte alles über das Gewöhnliche Hinausgehende vorzugsweise in dieser Sphäre; der freie, weltliche Standpunct für das musikalische Drama war noch nicht gefunden, jener Standpunct, welchem das heitere Bühnenspiel zugleich die tiefste Offenbarung des Geistes ist. Die Oratorien, als geistliche musikalische Dramen der Bühne bestimmt, sollten durch erhöhte Wirksamkeit des Chores einen Ernst, eine Feierlichkeit erhalten, die sie von den Producten der Mode auf diesem Gebiet, von den Darstellungen weltlichen Inhalts, so grossartige einzelne Scenen darin sich auch hin und wieder, namentlich bei Händel, vorfanden, unterscheide, zugleich der Tragödie der Alten nähere. Die Oratorien vertraten in jener Zeit, wo es noch keine grosse, heroische Oper gab, diese Gattung. Die Strenge geistlicher Eiferer aber setzte sich dagegen und jedes Bühnenspiel musste unterbleiben. Um dieses zu ersetzen, bemerkt v. Winterfeld, wurde es nun Aufgabe des Tonmeisters, seine Tonbilder um so schärfer, anschaulicher auszugestalten, wobei ihm nebenher zu Statten kam, dass er, in den Chören zumal, Manches nun kunstreicher und breiter ausführen durfte, als es die Raschheit einer Bühnenaufführung erlaubt haben würde, als es überhaupt auch in solcher Gestalt in dem Gedächtniss der Sänger und Spieler hätte haften können. Daher in Händels folgenden, wenn auch durch seine Dichter dramatisch gefassten Oratorien bei vielen Chören und anderen Gesängen eine epische Breite,

ein Wort, das hier keineswegs als Tadel ausgesprochen sein, sondern eine wahrhaft neue Art von Schöpfung bezeichnen soll, die in den lebendigen Tonbildern, die sie uns hinstellt, ein Grösseres gewährt, als jede Bühnenmalerei, aller Prunk der Aufzüge und Kleidungen, aller Zauber des Zusammenwirkens mehrerer Künste hätte leisten können. Händel wurde so nach einer Seite hin gedrängt, welche ihm ursprünglich noch ziemlich fern gelegen hatte. Diese Oratorien waren auch etwas ganz Anderes, als was man früher unter diesem Namen bezeichnete. Die Mehrzahl der Händel'schen Werke stellt uns Begebenheiten aus den Büchern des alten Testaments in dramatischer Form dar; andere, wie Semele, Acis und Galathea, Wahl des Herkules, neigen sich noch entschiedener, als in dem oben ausgesprochenen Sinne der Oper zu; wieder andere, wie Alexanders Fest, bilden eine Mittelgattung; zwei Werke aber treten der Form zufolge vor allen anderen heraus: Israel in Aegypten und die Krone seiner Schöpfungen: der Messias. Diese Werke ruhen nicht auf freien Dichtungen, sondern bestehen aus einer Reihe grossartig zusammengestellter Schriftsprüche. Hier hat sich Händel am weitesten von dem opernartigen Ursprung des Oratoriums entfernt, hier hat er am entschiedensten das kirchlich-religiöse Gebiet betreten, hier hat er auf das Bestimmteste das Wesen der neuen ursprünglich ihm ferner liegenden Richtung ergriffen. — Betrachten wir jetzt das Bild Händels, wie es sich uns dem eben Mitgetheilten zufolge darstellt, so erblicken wir eine Persönlichkeit voll gewaltiger Kraft, wesentlich zugewendet dem Grossen und Erhabenen, wie es in den Geschichten des alten und neuen Testaments zur Erscheinung gekommen ist, eine Persönlichkeit aber, die nicht umgrenzt wird von dem kirchlich-religiösen Standpunct im engeren Sinne, nicht ausschliesslich diesem sich hingiebt, im Gegentheil eine rein menschliche Persönlichkeit, durch keine Fessel der Autorität beengt, aber Himmel und Erde umspannend, frei und selbstständig die Gegensätze versöhnend, dem Kirchlichen und Weltlichen gleich sehr zugeneigt, die höhere Mitte zwischen beiden Extremen bezeichnend. Händel hat darum keine Kirchenmusik im

engeren, speciellen Sinne geschrieben, er hat auch, als sein Genius in aller Hoheit erwachte, sich von dem eitlen, inhaltslosen Bühnenspiel gänzlich abgewendet, aber er leiht der ganzen befreiten, in freier Anbetung sich neigenden Menschheit seine Stimme. Daher das Gesunde und Urkräftige in ihm, dass sich die Brust bei seinen Tönen erweitert, das Grosse und Mächtige. Das angeblich Kirchliche liegt in der Grösse und Gewalt, womit er seinen Gegenstand erfasst, in der Hoheit, womit er auch rein Weltliches ergreift, das Weltliche im Gegensatz hierzu aber darin, dass er einer nicht mehr von kirchlicher Autorität gebundenen Menschheit seine Stimme leiht. Händel hatte durch die eigenthümlichen Phasen seiner Entwicklung hindurch endlich den ihm gemässen Ausdruck gefunden; diese Form ist ihm eigenthümlich; sie ist die Offenbarung seiner Persönlichkeit. Selbst im Messias ist er nicht streng kirchlich; wohl aber darf man sagen aus keinem anderen Grunde, als weil er die enger gezogenen Grenzen strenger Kirchlichkeit darin schon durchbrochen, weil er eine Höhe der Anschauung erreicht hat, vor der jede Schranke fällt. Es ist die ewige That der Erlösung dargestellt in ewigen Tönen, in einer Weise die von jeder Besonderheit der Auffassung befreit, sich über die Beschränktheit einer Zeit-Epoche erhebt, eine „Cantate des gesammten Menschengeschlechts", für alle Zeit dieselbe. — Wir erblicken sonach die Eigenthümlichkeit Händels in dieser Weltliches und Geistliches versöhnenden Richtung, wir sehen durch ihn den ersten Schritt vollbracht zur wahrhaft grossen Oper hin, aber wir finden ihn durch äussere Veranlassung auf einen andern Weg gedrängt, wodurch er sich eine ebenfalls neue und einzige Stellung erringt. Was ihm in Hinblick auf seine grossen Nachfolger, zunächst auf Gluck fehlt, dass ersetzt er durch den sich zum Epos hinneigenden Styl seiner Werke, durch die über alle Bühnenschranken weit hinausragende Erhabenheit seiner Darstellung. — Welche Folgerungen sich an diese Bestimmungen knüpfen, dies hier auszusprechen, ist noch nicht der Ort. Nur so viel sei erwähnt, dass ich allerdings das Oratorium als eine Kunstgattung betrachte, welcher, wenigstens in der früheren Gestalt, eine Zukunft nicht

bevorsteht. Das Oratorium hat die Bestimmung, in der Oper aufzugehen, wie es auch im geschichtlichen Fortgang der Fall gewesen ist. Soll diese mehr epische Richtung der dramatischen der Oper gegenüber noch bestehen, so hat die alte Form wesentliche Umgestaltungen zu erleiden, bedingt durch den rein weltlichen Inhalt, den das Oratorium in der Gegenwart einzig und allein sich zu eigen machen kann. Ich deute dies nur hier an, da ich später noch einmal darauf zu sprechen komme.

Betrachten wir jetzt, bevor ich weiter gehe, zunächst Bach.

Zeigte sich der eben besprochene Meister zu der ihm vorausgegangenen Entwicklung auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik in einer bei weitem freieren, auch fremde Einflüsse in sich aufnehmenden Stellung, so erblicken wir bei seinem grossen Nebenmanne, der uns jetzt beschäftigt, im Gegensatz hierzu, einen innigen Anschluss an das Vorausgegangene, nicht blos in so weit, dass er fremde Einwirkungen von sich abweist, nicht blos in so weit, als er von dem Geiste der deutschen Vorzeit ausschliesslich genährt erscheint; Bach beschliesst die bisher besprochene Entfaltung, er ist als letztes Glied dieser Kette zu betrachten, er tritt unmittelbar ein in die Entwicklung, und dies nicht allein als kunstreich ausgestaltender Tonsetzer, nach welcher Seite hin er vorzugsweise gekannt ist, auch als Sänger geistlicher Liedweisen, und erfasste demnach die Aufgabe ganz im Geiste der früheren Künstler auf dem Gebiet des evangelischen Kirchengesanges. Winterfeld im dritten Bande seines Werkes hat darüber ausführliche Untersuchungen angestellt und bezeichnet ihn als den Urheber einer grossen Zahl von Singweisen, die, wenn sie auch nicht mehr das Volksmässige wie in den früheren Jahrhunderten besitzen, doch das Streben nach allgemeiner Verständlichkeit zeigen, ein das Gemeingegefühl Vieler ansprechendes, die Verbreitung der Weisen sicherndes Element besitzen. Von seiner Thätigkeit als Setzer giebt er in seinen „vierstimmigen Choralgesängen", welche am frühesten in den Jahren 1765 und 1769 erschienen, zuletzt im Jahre 1843 von C. F. Becker wieder herausgegeben worden sind, einen Beleg. Hier, bei der harmonischen Entfaltung geist-

licher Liedweisen, gewinnen wir ebenfalls die Anschauung „in welch' wirksamem Zusammenhange er mit seiner Vorzeit gestanden, dass er sie künstlerisch durchschaut, mit Freiheit auf ihren Vorbildern fortgebaut hat", so dass Zelter mit Recht gegen Göthe sagen konnte, dass von Luther bis auf Seb. Bach die ächte Tradition der Kirchentöne sich fortgepflanzt habe. Nur nach Seite der rhythmischen Ausgestaltung hin lässt sich nicht ein Gleiches sagen; „hier erweckt er nicht wie dort, den Geist seiner Vorzeit, zugleich der reichen Mannichfaltigkeit der Mittel sich bedienend, die ihm seine Gegenwart bietet; er empfängt die auf ihn fortgeerbten Melodien als ein Gegebenes, wie der Geschmack seiner unmittelbaren Vorgänger sie zugestutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, selbst im Geschmack seiner Zeit und nach Maassgabe eigener Kunstzwecke an ihnen zu modeln. Bis zu seinen Tagen hin war der vormalige Reichthum rhythmischer Verhältnisse in den alten geistlichen Melodien ganz dem Gedächtniss der Mitlebenden entschwunden, zumal jener rhythmische Wechsel, der ein so eigenthümliches Leben ihnen verliehen hatte." Bach dichtete, was diese Aufgaben betrifft, nach v. Winterfeld's Ausdruck, im Geiste einer ihm schon fremden Zeit, in einem Geiste der nicht ein in ihm zuerst erwachter, ein schon angeeigneter war; er steht diesen Aufgaben gegenüber mit reicheren Kunstmitteln, dem Gewinn eines Jahrhunderts, aber nicht mehr in dem früheren lebendigen Zusammenhange. Bemerkenswerth aber ist, dass er weit mehr als viele seiner Vorgänger auch in seinen kunstreicheren Werken dem Choral Zugang gestattete, und es deutet auch dies auf ein wieder überwiegendes innigeres Verständniss der Vorzeit. — Ich habe im Verhältniss zu den mir gesteckten Grenzen dieser Thätigkeit Bach's etwas ausführlicher gedacht, weil sie die am wenigsten gekannte, diese Resultate des oft genannten ausgezeichneten Forschers weiteren Kreisen noch gar nicht zugänglich sind. — Ein Gebiet, worauf die Meisten bei weitem heimischer, betreten wir, wenn wir Bach's allgemeine Wirksamkeit auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik betrachten. Hier sind es zunächst dessen acht- und fünfstimmige Motetten, seine Cantaten für verschiedene

Sonn- und Festtage, diese in so grosser Anzahl, dass mehrere Jahrgänge aus denselben zusammengestellt werden könnten, seine erst in neuerer Zeit allgemeiner bekannt gewordenen grossen Passionsmusiken, nach Matthäus und Johannes, endlich seine fünfstimmige Messe in H-Moll, obschon diese nicht unmittelbar dem protestantischen Gebiet angehört. Diese Messe ist unter einigen derartigen Werken das Grösste, eines der grössten des Meisters überhaupt. Leipzig hatte in jener Zeit Manches aus dem Gottesdienst der alten Kirche beibehalten, und so erklärt sich wohl, wie Bach zu dem lateinischen Text der Messe kam, obschon die Composition bei ihrem grossen Umfang kaum zur Ausführung beim Gottesdienst geeignet war. Bei weitem mehr als Händel aber ist Bach in allen Gattungen thätig gewesen. Händel beschränkte sich in seiner reiferen Zeit vorzugsweise auf das Oratorium; wir besitzen auch treffliche Instrumentalwerke von ihm, aber doch von weit geringerer Ausdehnung. Bach hat sich nach allen Seiten hin wirksam erwiesen, überall gross und bedeutend, das Alte abschliessend, für Neues die Bahn brechend. Neben seiner Thätigkeit für die Kirche, welcher Reichthum auf dem Gebiete der Instrumentalmusik? Wir besitzen von ihm Werke für Clavier, Orgel, Violine, Clavier und Violine, Orchester, Concerte für einen, zwei, drei Flügel, Suiten für Orchester; dem Instrumentenbau wendete er seine Aufmerksamkeit zu, an seinen Werken entwickelte sich zuerst in umfassenderer Weise die musikalische Theorie u. s. f. — Was die Passionsmusiken betrifft, so sind diese durch das musikalische Drama jener Zeit entstanden, sie haben sich an ihm heraufgebildet, obschon lange vor Bach derartige Werke Eingang gewonnen hatten. Hier aber finden wir unter dem Einfluss des neu Entstandenen die Fortbildung der älteren Form. Die ersten Passionsmusiken datiren sich aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Winterfeld giebt die Beschreibung eines derartigen Werkes von einem gewissen Bartholomäus Gese vom Jahre 1588. Die Passion desselben nach Johannes beginnt mit einem fünfstimmigen Chor: „Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden unsers Herrn Christi, wie es St. Johannes beschrieben hatt“, worauf

dann die evangelische Erzählung im Choraltone, einstimmig durch den Tenor vorgetragen, folgt. Aus ihr treten selbstständig hervor die Reden Christi, von den gewöhnlichen vier Chorstimmen vorgetragen, die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig, die der Mägde und Knechte zweistimmig, durch zwei Soprane, durch Alt und Tenor; ein fünfstimmiger Chor schliesst das Ganze. Weiter schon war, wie sie sich erinnern, Heinrich Schütz gegangen. Ein Jahr nach dem Tode desselben, 1672, zeigt sich in einem Werke des preussischen Kapellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken eine Erneuerung der Form im Einzelnen. Endlich erscheinen, auf diese Weise vorbereitet, Bach's Werke dieser Art. Die Passion nach Matthäus wurde am Charfreitage des Jahres 1729 zu Leipzig aufgeführt; schon vorangegangen war dieser höchst wahrscheinlich die nach Johannes; die erstgenannte erscheint als die reifere und vollendetere. — Versuchen wir, wie ich es schon bei Händel gethan habe, jetzt zunächst die allgemeinste Bezeichnung des Bach'schen Wesens, so gewahren wir, dem weltlicheren Händel gegenüber des Ersteren entschiedenere Kirchlichkeit. Während dort zwar das religiöse Element stets den Hintergrund, überhaupt den Mittelpunct der gesammten Persönlichkeit bildet, so tritt es doch nicht so sehr hervor, dass sich Händel ausschliesslich darauf beschränkt zeigt. Bach gehört entschiedener diesem Kreise an; es ist vorzugsweise das kirchlich-religiöse Element, welches bei ihm vorwaltet. Bach, berührt vielleicht von jenen religiösen Bewegungen, die kurz vor ihm und ganz in seiner Nähe von Spener und dessen Genossen ausgegangen waren, durchlebt in sich den Process des religiösen Bewusstseins, das was den Gläubigen beschäftigt, wenn er durchdrungen ist von dem ewigen Inhalt des Christenthums, wenn er nach der Wiedergeburt im Glauben ringt; das Weltliche, was wir bei ihm gewahren, erscheint ihm äusserlicher, nicht mit dem innersten Mittelpunct seiner Persönlichkeit verschmolzen; es erscheint nicht, wie bei Händel in seiner Wahrheit und Berechtigung, im Gegentheil nur als ein vergänglicher, modischer Bestandtheil. Bach, diese ureigne Natur, unterlag hierin den Ein-

flüssen seiner Zeit und zwar fast mehr als Händel; es ist jene altfränkische Zierlichkeit und Galanterie, jene Mode vergangener Tage, es sind zum Theil französische Einflüsse, welche bemerkbar sind. Bach hat, wie schon wiederholt bemerkt wurde, jene grosse Epoche beschlossen, er ist als letztes Glied jener Kette zu betrachten; er ist das letzte Denkmal der mächtigen Glaubenskraft der Vorfahren. Seine geschichtliche Stellung aber als letztes Glied dieser Kette lässt ihn kaum noch als vollständigen, ganz entsprechenden Ausdruch jenes alten, in ursprünglicher Kraft hervorgetretenen religiösen Gemeingeistes betrachten. Bach ist zu subjectiv, als dass er ein treuer Spiegel der Gesammtheit sein könnte, auch zu wenig populär; er hat den alten Geist zur Erscheinung gebracht, soweit dies in einer im Ganzen nicht günstigen Zeit möglich war, in einer Zeit, welche zu viel Gemachtes, aller Ursprünglichkeit Entfremdetes besass, um der Boden für Schöpfungen zu sein, welche nach jeder Seite hin eine ewige Jugend sich bewahren sollen. Händel hatte vor Bach den grossen Vortheil voraus, dass er in der Nation, in deren Schooss er seine unsterblichen Werke schuf, gesündere Elemente vorfand, nicht das philisterhaft Beengte, in trocknen Formalismus Untergegangene, wie damals in Deutschland. Bach ist eine Nachblüthe auf dem gewaltigen Stamm der Vorzeit; aber Bach hat die Elemente, welche ihm die Vorzeit bot, überwiegend nur in seine mächtige Persönlichkeit aufgenommen, diese damit erfüllend, nährend, er zeigt sich der Gesammtheit entfremdet, durchaus esoterisch; er ist der Schlussstein der Entwicklung, aber auf dem Boden ausschliesslicher Kunst, und einen objectiven Inhalt in überwiegend subjectiver Weise aussprechend.

Nachdem ich so, wie ich glaube, das Entscheidendste im Charakter beider Männer angegeben habe, kommt es darauf an, ihnen im Einzelnen noch etwas näher zu treten.

Bach hat an der Orgel sich herangebildet, von dieser seinen Ausgangspunct genommen; dies verleiht seinen gesammten Kunstleistungen ihren bestimmten Charakter. Händel hat zwar gleichfalls diesen Ausgangspunct genommen, bald aber ganz ent-

gegengesetzten Einflüssen sich hingegeben. Bach's Thätigkeit war dem entsprechend eine mehr nach Innen gekehrte, seine vorwaltende Neigung eine grüblerische Versenkung; sein Leben ein inneres. Händel wendete sich früh nach Aussen, den Menschen und der Beobachtung derselben zu, ringend und kämpfend, die mannichfaltigsten Eindrücke in sich aufnehmend. Bach, als ächter Deutscher, war dem instrumentalen Element überwiegend zugeneigt, er schrieb später für sein Thomanerchor, für zwar musikalisch, aber nicht eigentlich kunstgebildete Sänger. Händel widmete sich früh schon dem Gesange, und verkehrte bald mit den grössten Sängern und Sängerinnen der Welt. Darum erblicken wir bei Händel als hervorstechenden Grundzug jene Popularität im grossen und hohen Sinne, die Fähigkeit auf Massen zu wirken, die mehr augenblickliche Eingänglichkeit und Eindringlichkeit. Bach zeigt sich als Gegensatz; er ist der am wenigsten populäre aller Tonsetzer, er ist nicht eingänglich, minder sangbar und offenbart sich nur nach einem innigen Vertrautsein. — In Bach gelangte jene, einst von den Niederländern begründete, in Deutschland fortgebildete Richtung zu ihrem Abschluss, sein Geist erwachte unter dem Tongewebe contrapunctisch verbundener Stimmen; er bezeichnet die Spitze dieser Entwicklung. Händel steht mit dem einem Fusse in Italien; er ist innerhalb dieser Periode die Spitze der schon früher charakterisirten italienisch-deutschen Richtung. Bach charakterisirt darum der Mangel äusserer Schönheit, wie sie Italien besitzt, Händel zeigt sich berührt von dem Zauber dieses Landes. Bach und Händel sind, wie Schiller und Göthe, die Culminationspuncte ihrer Zeit innerhalb ihrer Kunst, nach den entgegengesetzten Seiten gewendet. — Händel bewegt sich in allgemein menschlichen Stimmungen, in den Stimmungen der Massen; was in der Brust eines religiösen, aber gesunden, freisinnig männlichen Volkes sich regt, das hat er ausgesprochen, mit einer Urkräftigkeit und Gesundheit, dass es durch die Jahrhunderte schallt, Bach spricht nur sich aus, sein religiöses Gemüth, er vergräbt sich immer tiefer in sich hinein, und kann sich nicht genug thun, um diese Tiefe zu erschöpfen. Händel

leiht der ganzen Menschheit seine Stimme, Bach ist nur in soweit allgemein, als Jeder diesen Process des religiösen Bewusstseins in sich durchlebt. Händel ist objectiv, episch, Bach subjectiv, lyrisch. Bach's Natur neigt überwiegend dahin, zur abgeschlossendsten Besonderheit sich auszubilden, das Gewöhnliche, zur Hand Liegende abzuweisen, ein jedes Werk bis in das Kleinste und Einzelnste hin auszugestalten. Händel arbeitet mehr aus dem Vollen und Ganzen, richtet seine Blicke überwiegend auf die Gesammtwirkung. Das eigenthümliche Verhalten Aller derer, welche an den Werken Beider Antheil nehmen, liegt zum Theil hierin begründet. Der Verehrer Bach's fühlt sich zu immer neuem Forschen angeregt, in einen Kreis nie endender Thätigkeit hineingezogen, alle seine Kräfte sind in Anspruch genommen, immer Tieferes glaubt er zu entdecken und so geschieht es leicht, dass einem Solchen das Einfache und Populäre seicht und geringhaltig erscheint, weil es fasslich ihm entgegentritt, weil er das Verständniss nicht zu erringen braucht, dass ein Solcher demnach in ein durchaus schiefes Verhältniss der gesammten Kunst gegenüber geräth. Händel findet seine Verehrer unter Denen, welche die mächtigste Wirkung sogleich von dem ersten Eindruck verlangen, welche nicht von dem Einzelnen zum Ganzen hinauf, sondern von dem Ganzen zum Einzelnen herabsteigen wollen. Auch die Stellung beider Meister bei ihren Lebzeiten scheint eine dem entsprechende gewesen zu sein. Bach war überwiegend doch wohl nur als Orgelspieler bewundert; seine grossen Gesangswerke haben jedenfalls nur eine geringe Verbreitung und Anerkennung, ausser bei dem kleinen Kreise der Eingeweihten, gefunden; dem Volke ist er stets fremd geblieben. Händel stand schon in früheren Jahren der Gesammtheit des Publicums gegenüber, und als er später mit seinen Oratorien einmal durchgedrungen war, wurde er mehr und mehr der Gegenstand der Verehrung des gesammten Englands. — Beide Männer sind Meister ihrer Kunst, Beide in eminenter Weise. Beiden aber ist diese gewaltige Kunst nie Zweck, stets nur Mittel zum Zweck. Sie sind so weit entfernt, damit zu prunken, dass sie allein, wo es die Nothwendigkeit der Sache

erfordert, damit hervortreten, und es sind nur Missverständnisse einer späteren Zeit, einer Zeit, welche diesen Geist nicht zu fassen vermochte, wenn insbesondere Bach als Mann der Kunstgelehrsamkeit, als trockner Contrapunctist betrachtet wurde. Bach besitzt Alles. In der Gewohnheit dieses Besitzes ergreift er überall nur das Gehörige und Nöthige. Jene Kunst war der nothwendige und entsprechende Ausdruck für den Geist jener Zeit, und es ist deshalb eine ganz unstatthafte Thätigkeit der Abstraction, Form und Inhalt trennen zu wollen. — Auch in den Schicksalen beider Meister nach ihrem Tode zeigt sich eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit. Erst der neueren und neuesten Zeit war es vorbehalten, beide Meister in ihrer unermesslichen Bedeutung erkennen und schätzen zu lernen. Händel wurde durch die Bemühungen Hillers und Mozarts in Deutschland zuerst allgemeiner bekannt und erlangte seit dieser Zeit eine immer weiter verbreitete Anerkennung. Bach, einer ganz anderen Weltanschauung angehörig, als die war, welche bald nach seinem Tode Geltung gewann, hat erst in neuester Zeit in weiteren Kreisen ein besseres Verständniss, eine mehr entsprechende Auffassung gefunden. Wie es eine Zeit gab, wo die Dome des Mittelalters als Erzeugnisse eines barbarischen Kunststandpunctes völlig ignorirt wurden, so geschah es auch Bach, dessen Werke mit jenen Domen viel Gemeinschaftliches haben, dass man seiner nicht mehr gedachte. Den Bemühungen von Marx und Mendelssohn insbesondere haben wir es zu danken, wenn die Gegenwart eine alte Ungerechtigkeit wieder gut zu machen angefangen hat; diese Männer sind unermüdlich thätig gewesen, durch Aufführungen, erneute oder erste Ausgaben, sowie durch die Schrift das allgemeinere Verständniss zu vermitteln.

Ich beschliesse hiermit die Charakteristik Bach's und Händel's. Unmöglich würde es sein, einen Reichthum, wie ihn beide Künstler uns vor Augen legen, in dieser gedrängten Darstellung zu erschöpfen. Die Hauptpuncte jedoch, auf die es bei der Würdigung derselben ankommt, glaube ich Ihnen bezeichnet zu haben. Jetzt soll es zunächst noch meine Aufgabe sein, verschiedene durch das Bisherige gebotene Betrachtungen anzu-

schliessen, auf die Lösung einiger sich uns darbietender Fragen hinzuarbeiten.

Im Fortgang der Geschichte geschieht es stets, dass die folgende Epoche, in ihrem Wesen oft sehr verschieden, ja entgegengesetzt, die unmittelbar vorausgegangene negirt und es erst einer späteren abermals erhöhten Stufe vorbehalten bleibt, die Extreme auszugleichen, jedes derselben als Entwicklungsmoment zu begreifen. So lange noch im Leben der Völker wie des Einzelnen in rascher Folge der Bewegung ein im Schoosse der Zukunft verhülltes Ziel zu erstreben ist, wird Alles was dahin führt zurückgesetzt, vergessen; erst bei Erreichung des Zieles, erst da, wo die geschichtliche Bewegung, wenigstens augenblicklich, Halt macht, erscheint die Möglichkeit, den durchlaufenen Weg zu überblicken, die einzelnen Stadien abzugrenzen, ihre Bedeutung zu ermessen. Die Gegenwart bezeichnet, was Musik betrifft, einen solchen Moment, einen solchen Halt- und Wendepunct. So ist jetzt wenigstens in Bezug auf Bach und Händel das erreicht, dass alle tiefer gebildeten Musiker und Musikfreunde die Bedeutung derselben im Allgemeinen anerkennen. Geschieht dies, was den Ersteren betrifft, zur Zeit noch bald in überwiegend hohem Grade, bald wieder in nicht ausreichender demnach immer noch schwankender Weise, so liegt der Grund davon in der bezeichneten Eigenthümlichkeit des Meisters, und auch die Ursachen einer einseitigen Vertiefung und Ueberschäzzung sind schon angegeben. Ich trete damit den ausserordentlichen Leistungen Bach's nicht entfernt zu nahe, ich tadle allein jene ausschliessliche Versenkung in die Kunstschöpfungen dieses Mannes, welche, in dem Streben allen Ruhm auf den Scheitel eines Einzigen zu häufen, den Blick trübt und befangen macht, und die Verdienste anderer gleichgrosser Meister verkennen lässt. Bach ist gross und unsterblich in der vorhin bezeichneten Stellung, was aber die freie Entfesselung des Genius auf weltlichem Gebiet betrifft, wie sie durch die späteren Meister bezeichnet wird, so ist er nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen und in diesem Sinne, auf weltlichem Gebiet, ist es richtig, wenn sein Verhältniss zum nachfolgenden Jahrhundert

wie schon einmal erwähnt wurde, durch das der ägyptischen zur griechischen Kunst bezeichnet wird. Eine weitere Ursache solcher Einseitigkeit, dass die Bedeutung des Meisters wohl in den allgemeinsten Umrissen festgestellt ist, die nähere Bestimmung aber häufig vermisst wird, liegt in dem Durcheinander der Ansichten auf musikalischem Gebiet, auf dass wir später noch ausführlicher werden zu sprechen kommen, in der so ganz heterogenen Bildung der Musiker, der alles Gemeinschaftliche so gar sehr fehlt. Da nirgends Allen gemeinsame Ausgangspuncte existiren, da nirgends noch die Principien der Beurtheilung festgestellt sind, so ist es eine natürliche Folge, wenn die Ansichten über die wichtigsten Kunsterscheinungen so weit auseinander geben. Auch die Anerkennung Bach's beim grossen Publicum ist eine noch sehr schwankende, nähere Vertrautheit wird selbst bei den ernsteren Freunden der Kunst vermisst, und man begnügt sich meistens mit jenem kalten Respect, der die Sache auf sich beruhen lässt. Auch hier liegen die Ursachen zum Theil in der Eigenthümlichkeit Bach's, zum Theil aber in einem Vorurtheil; welches die Musiker immer genährt haben, ohne zu wissen, wie sehr sie nicht blos Bach, wie sehr sie der Stellung der Tonkunst überhaupt, der Gesammtheit gegenüber, schadeten. Noch immer gilt Bach überwiegend als gelehrter Contrapunctist, noch immer sprechen die Musiker es aus, dass ohne nähere Vertrautheit mit jenen künstlichen Formen, sowie überhaupt der Tonkunst, so zumeist Bach nicht nahe getreten werden könne. Ist nun auch dieser Ansicht eine einseitige Wahrheit und Berechtigung durchaus nicht abzustreiten, so beruht dieselbe, in dieser Ausschliesslichkeit gefasst, doch wesentlich auf einem Verkennen des Verhältnisses der Technik eines Tonstücks zum Geist desselben, auf einen Verkennen des Verhältnisses der Form zum Inhalt. Von den Musikern wird leicht die Form mit dem Inhalt verwechselt, wird leicht die Form zur Hauptsache gemacht und der Geist ganz vernachlässigt, das Verständniss der Form als das einzig den Eingang Vermittelnde gefasst. Solcher Einseitigkeit gegenüber ist zu sagen, dass das Verständniss des Musikers durchaus nicht ein specifisch ver-

schiedenes ist, wie die Dilettanten glauben und wie so viele Musiker, um sich in einen gelehrten Nimbus zu hüllen, absichtlich verbreiten; das Verständniss des Musikers ist ein bewussteres durch die Einsicht in die Mittel des Ausdrucks, durch die Einsicht in die Art und Weise, wie ein bestimmter Inhalt zur Darstellung gekommen ist; so wenig aber die Schönheit des menschlichen Körpers für den Empfänglichen eine geringere ist, weil er mit der Knochen- und Muskelstructur, wodurch diese wunderbaren Biegungen und Linien hervorgebracht werden, nicht ganz vertraut, ebensowenig darf das Verständniss des Tonwerkes durch eine nicht ganz specielle Kenntniss seiner Technik leiden. Der Geist ist das Ursprüngliche, den Ausdruck, wodurch er zur Erscheinung kommt, seine Form schaffende; die Form ist das secundäre, und kann erschöpfend eigentlich nur aus dem Inhalt erkannt werden. Jedenfalls hat es demnach seine eben so grosse Berechtigung, wie die hier in ihrer Einseitigkeit bestrittene Ansicht, wenn ich sage, dass es hauptsächlich der Geist Bach's selbst ist, welcher das Verständniss erschwert, dass es sich eben so sehr um eine allgemein geistige Vorbereitung handelt, um ihm nahe zu treten. Es ist diese tiefe, vergangenen Zeiten angehörende Religiösität, welche einem im Weltlichen aufgehenden Geschlecht, bei einem zerstreuten und unruhvollen Leben nur als ein verschlossenes Buch vorliegt; es ist dieser grossartige Ernst, diese Strenge, welche bei so Vielen kaum noch ein Organ des Verständnisses findet. Mit demselben Recht, mit dem daher technische Vorbildung bei Bach verlangt wird und verlangt werden muss, darf daher auch eine allgemein geistige Vorbereitung gefordert werden. Man hat sich mit dem religiösen Leben der Vorzeit vertrauter zu machen, man hat diese Entwicklung des religiösen Bewusstseins in sich zu reproduciren, um Empfänglichkeit entgegen zu bringen. Beide Seiten müssen gleich sehr berücksichtigt werden, wenn Vertrautheit erzielt werden soll. So lange man bei Bach nur das contrapunctische Gerüst sieht, wird auch das erwähnte Vorurtheil nicht schwinden. Die Musiker aber haben, wie gesagt, ausserordentlich geschadet, indem sie statt die Leute zur Betrachtung

des Bildes einzuladen, dasselbe nur noch mehr in die Ferne rückten.

Während ich bisher eine Vergangenheit Ihnen darstellte, welche nur ausnahmsweise in der Gegenwart wieder zum Leben erweckt wird, so bespreche ich jetzt zum ersten Male Künstler, die dem Leben der Gegenwart nahe stehen, deren Werke noch einen integrirenden Bestandtheil unserer öffentlichen Musikaufführungen bilden. Noch mehrere andere Fragen bieten sich uns in Folge davon dar, welche hier zum ersten Male ihre Erledigung fordern. Dies Alles zugegeben, erwidert man, zugegeben auch dass man unser schnell bewegtes, unruhvolles, leicht aufgereiztes Leben und Wesen auf Momente beseitigt, dass man sich in die epische Breite Händels, in den mystischen Tiefsinn Bach's, in diese, schnell wechselnde Affecte gänzlich ausschliessende Welt versenkt habe, liegt nicht demohngeachtet in den Werken Bach's und Händel's selbst Etwas, was sie uns mit Recht entfremdet, enthalten sie nicht Veraltetes, nur der Mode jener Zeit Angehöriges, was uns zurückstösst, sind wir wirklich allein im Unrecht, wenn wir uns nicht damit befreunden können, müssen wir uns nicht zum Theil der Errungenschaften eines höheren Standpunctes entäussern, um auf sie eingehen zu können, und erscheint es nicht gerechtfertigt, wenn wir jene Werke zum Theil umgestalten, verändern, um sie unserer Zeit entsprechend zu machen? Hierauf diene Folgendes zur Antwort: Die Frage nach dem Veralten oder Nichtveralten früherer Tonwerke ist eine auf unserm Gebiet vielfach angeregte, selten genügend beantwortete, eine Frage, welche eine grosse Rolle spielt, so dass jeden Augenblick von dem Veralteten einer früheren Tonschöpfung gesprochen wird. Auch die Frage nach der theilweisen Umgestaltung früherer Werke ist vielfach aufgeworfen und ganz verschiedenartig, ja entgegengesetzt beantwortet worden. Ich versuche Folgendes festzustellen: Bleibend sind alle Werke der Kunst, in denen die Epoche derselben ihren auf dieser Stufe möglichen, vollendetsten Ausdruck gefunden, in denen das Wahre was sie anstrebte, das Beste was sie besass, seinen Culminationspunct erreicht hat. Dies ist das Wesen der Classicität,

dies ist charakteristisch für Werke, welche, einer nothwendigen Entwicklungsstufe des Menschengeschlechts angehörig, für ewige Zeiten als von gleicher Gültigkeit bezeichnet werden müssen. Im Gegensatz hierzu theilen alle Schöpfungen das Schicksal des Veraltens, welche nicht den Culminationspunct einer Epoche bezeichnen, welche zu ihm hin- oder von demselben herabführen, Werke demnach, welche den Vorstufen der Kunst angehören, oder als eine Nachblüthe zu betrachten sind, Werke, denen das Ziel nur noch ein geahntes ist, welche die Erreichung nur vermitteln, oder solche in denen schon die höchste Aufgabe einer Epoche überschritten wurde, die das schon Gelöste durch Ueberhäufung der Mittel noch ein Mal lösen wollen. Derartige Schöpfungen sind allein für die Kunstgeschichte von Bedeutung; sie haben allein für den Geschichtschreiber Interesse, um die Epochen des Aufblühens und Verfalls zu erkennen, und den wirklichen Höhepunct nach seinem wahren Wesen zu erfassen. — Dies sind die allgemeinsten Gesichtspuncte. Näher aber bedarf die Natur des Classischen der Bestimmung, dass die Epoche aus der es hervorgeht, selbst schon die Stellung der höchsten Blüthe in der geschichtlichen Entwicklung eines Volkes einnehmen muss. Auch vorübergehende Werke können der höchste Ausdruck einer Zeit sein, und doch eben nur vorübergehende Bedeutung haben, wenn diese Zeit selbst nur einen Durchgangspunct bezeichnet, wenn diese Zeit selbst nur den Vorstufen angehört, oder als eine Nachblüthe im Leben eines Volkes zu betrachten ist. Jede Zeit findet demnach zwar ihren höchsten Ausdruck in irgend einer Erscheinung der Kunst oder Wissenschaft, aber diese Erscheinungen sind verschieden je nach dem Werth der Epochen, welche sie abspiegeln. Das Classische ist dies dann, wenn es als der höchste Ausdruck seiner Zeit, eine solche zur Darstellung bringt, die das Leben und die geistige Entfaltung eines Volkes in den höchsten und gesteigertsten Momenten in sich birgt; das classische Kunstwerk enthält den Kern einer Nation, die geistige Substanz derselben und bringt diese in ihrer vollendetsten Gestalt zur Erscheinung. So sind die classischen Werke aller Zeiten die Denkmale der geistigen Ent-

wicklung des Menschengeschlechts, die Grenzsteine welche die Stadien derselben abmarken. Alles dasjenige aber geht unter im Strome der Zeiten, was solche Höhepuncte vermittelt; nur die Spitzen der Gebirge sind dem fernen Auge sichtbar, nicht das, was zu ihnen hinauf- oder von ihnen herabführt. — Noch eine Bestimmung ist dem Gesagten hinzuzufügen, um dasselbe zum Abschluss zu bringen. Wurde bis jetzt von dem Classischen im Gegensatz zu dem vorübergehenden Charakter aller Uebergangsmomente ewige Dauer ausgesagt, so ist diese Bezeichnung in soweit einzuschränken, dass auch es nicht für alle Zeiten einer gleichen Lebendigkeit in dem allgemeinen Bewusstsein theilhaftig bleibt. Auch das Classische wird überwunden, wird zur blossen Entwicklungsstufe herabgesetzt, wird im Fortgang der Geschichte als überwundener Standpunct betrachtet. Diese Bestimmung ist nicht ohne Schwierigkeit, sie ist in neuerer Zeit vielfach missverstanden worden, und ich wähle daher sogleich ein Beispiel. Homer, Sophokles sind classisch, sie bezeichnen nach verschiedenen Seiten hin das Höchste in der Entwicklung des griechischen Geistes. Alle nachfolgenden Geschlechter kehren zu ihnen zurück als zu der ersten herrlichsten Blüthe desjenigen Volkes, welches in seiner geschichtlichen Stellung selbst einen solchen Höhepunct der Entwicklung bezeichnet. Die Werke der Genannten sind Schöpfungen von ewiger Dauer, sie sind der vollendetste Ausdruck des menschlichen Geistes auf einer bestimmten Stufe seiner Entfaltung; sie bezeichnen eine Stufe, welche alle Späteren wieder durchlaufen, in sich reproduciren müssen. Aber diese Werke sind durchaus nicht mehr der adäquate Ausdruck unseres Bewusstseins, wir sind durchaus nicht mehr im Stande, in ihnen gänzlich aufzugehen und darin unsere höchste Befriedigung zu finden; unser Bewusstsein ist durch den Reichthum der nachfolgenden Entwicklung ein unendlich vertiefteres, und jene Werke gehören in diesem Sinne einem überwundenen Standpunkt an. Der grosse Unterschied besteht demnach darin, dass das Classische im Fortgang der Zeiten zwar ebenfalls zur Entwicklungsstufe herabgesetzt erscheint, als solche aber ein nothwendiges und

ewiges Glied in der Geschichte des menschlichen Fortschritts bezeichnet, das wirklich Veraltende dagegen dem allgemeinen Bewusstsein entzogen ist, und nur für den Forscher vorübergehendes Leben und vorübergehende Bedeutung gewinnt. — Wenden wir das Gesagte auf Händel und Bach an, so ergiebt sich uns leicht, dass die Werke derselben in dem bezeichneten Sinne als classisch zu betrachten sind. Händel und Bach sind die Spitzen, sind die Vollender einer ganzen, grossen Epoche, welche in ihnen ihren höchsten Ausdruck gefunden hat. Sind sie dies vielleicht nicht in dem ganz eminenten Sinne, wie die vorhin genannten Dichter, so liegt der Grund zum Theil in dem Wesen ihrer Zeit, den damaligen Verhältnissen, namentlich in Deutschland, welche ihnen nicht so allseitig günstige Bedingungen darboten, wie es in Griechenland oder in England zu Shakspeares Zeit der Fall war, zum Theil in dem Umstand, dass italienische Einflüsse im 17ten Jahrhundert sich geltend gemacht und die protestantische Kunst von ihrem ursprünglichen Ziele abgelenkt hatten, zum Theil endlich in der Stellung der Tonkunst zum Leben überhaupt. Mehr fast als alle anderen Künste hat die Musik bisher von den Einflüssen der Mode zu leiden gehabt, und nur selten ist es ihr gelungen, ganz unabhängig von derselben das Ewige rein und ungetrübt zur Darstellung bringen zu können. Aber Bach und Händel als Classiker theilen das Schicksal auch des Classischen, später zur Entwicklungsstufe herabgesetzt zu werden, und hierin liegt der Grund, wenn sie der Gegenwart als nicht mehr unmittelbar angehörig betrachtet werden müssen. Auch in ihnen findet das gegenwärtige Bewusstsein nicht mehr seinen höchsten adäquaten Ausdruck, und das Letztere ist darum nicht durchaus rechtlos, im Gegentheil gar sehr berechtigt, wenn es nicht sogleich in ihnen zu Hause ist, nicht sogleich und unmittelbar sich mit ihnen befreunden kann. Schon muss das gegenwärtige Bewusstsein zu ihnen als zu einer früheren Entwicklungsstufe zurückkehren, und eine lebendige Anschauung ihres Geistes reproducirend vermitteln. Sind wir auch nicht so weit entfernt, dass das, was diese Männer erfüllte, uns gänzlich fremd wäre — es bildet in der That ge-

genwärtig noch ein wesentliches Moment unseres Inneren — so ruht doch unser Ideal auf ganz anderen Grundlagen; das was ihnen das Höchste war, ist erreicht, und auf neuen Wegen wurde schon längst die Lösung neuer Aufgaben unternommen. — Untersuchen wir endlich die Frage nach der Berechtigung einer Modernisirung jener Werke, so ergiebt sich uns nach dem Vorausgegangenen mit Leichtigkeit die Antwort. Nur dann würde eine Modernisirung zulässig erscheinen, wenn das betreffende Werk noch unserem eignen Standpunct angehört, wenn wir uns auf der Spitze der Entwicklung befinden und eine zu dieser hinführende Schöpfung höheren Anforderungen gemäss umgestaltet werden soll. Ein solcher Fall aber kann nicht eintreten, denn an einem in Folge seiner geschichtlichen Stellung noch unreifen Werke wird einer höher gehobenen Zeit nichts gelegen sein. Bach und Händel dagegen bezeichnen beide eine abgeschlossene von der unsrigen weit verschiedene Epoche, und treten uns mit der Berechtigung als Classiker, als der vollendetste Ausdruck ihrer Zeit entgegen. Sind sie nicht überall frei von den damaligen Einflüssen, von Einwirkungen der Mode, so überwiegt doch das Ewige in ihnen in so hohem Grade, dass jenes diesem gegenüber verschwindet. Eine Modernisirung ihrer Werke muss darum streng genommen als eine Barbarei bezeichnet werden; nicht das kann hier erreicht werden, dass man, wie in dem zuvor angegebenen Falle, zur Erscheinung bringt, was ein Künstler beabsichtigte, in Folge der Mängel seiner Zeit aber nicht erreichte, im Gegentheil, man leiht ihnen nur einen der durch sie bezeichneten Stufe gänzlich fremden Ausdruck. Vom Princip aus sind demnach derartige Bearbeitungen, wenn sie das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Werkes angreifen, gänzlich von der Hand zu weisen. Ein Anderes aber ist es, mit Vorsicht und Geschmack offenbar nur der Mode Angehöriges abzustreifen, oder zu ergänzen, wenn dies, wie z. B. bei Händel, durch Nichtbenutzung der Orgel geboten erscheint. Auch die Rücksicht auf äussere Verhältnisse kann Manches entschuldigen. Zeigt sich ein Publicum so durchaus anders gewöhnt, so durchaus flüchtig und frivol, dass ohne bedeutende Kürzungen

und Auslassungen ein solches Werk gar nicht zur Aufführung gebracht werden könnte, so sind diese entschieden vorzuziehen. Es ist besser, eine Tondichtung unter derartigen Umständen, als gar nicht zu Gehör zu bringen, nur habe man stets das Bewusstsein gegenwärtig, dass dies nicht Verbesserungen, sondern nur Accommodationen, der Schwäche gegenüber, sind. Das Höhere bleibt immer, die Denkmale der Vorzeit unangetastet zu lassen und aus dem Geiste ihrer Zeit zu begreifen. Einem überwiegend gebildeten Publicum gegenüber, einem Publicum, welches im Stande ist, sich seiner unmittelbaren Subjectivität zu entäussern, ist dieser Standpunct geltend zu machen; für die grosse Menge, die nur im Augenblicke lebt, die nichts kennt, als was ihre Zeit ihr bietet, sind Concessionen am Orte. Dies ist, wie ich glaube, die entscheidende Lösung der Frage. —

Wir befinden uns jetzt am Schlusse der ersten grossen Epoche der deutschen Musik. Schon in der siebenten Vorlesung, als ich Ihnen einen vorläufigen Ueberblick über das noch zu durchlaufende Gebiet gab, deutete ich darauf hin, dass jetzt bei uns derselbe Wendepunct eintrat, wie in Italien nach den Zeiten Palestrina's um das Jahr 1600. Die Epoche des erhabenen Styls erreicht ihre Endschaft, die des schönen beginnt. Auch das habe ich schon ausgesprochen, dass an Seb. Bach und die Familie desselben, ähnlich wie in Italien an A. und D. Scarlatti, vorzugsweise dieser Umschwung sich knüpft. Bald naht die Zeit, wo auf allen Gebieten, in Wissenschaft, Poesie und Kunst, Staat und Leben, eine grosse Umgestaltung sich geltend machte. Ein höheres Geistesleben erwachte in Deutschland. Friedrich der Grosse und Joseph II., genährt durch die namentlich in Frankreich aufkeimenden neuen Ideen, bemühten sich an die Stelle des historisch Gewordenen, Principlosen, an die Stelle der alten Unordnung im Staat allgemein vernünftige, rechtliche Bestimmungen treten zu lassen, und Deutschland aus seiner Erstarrung und Verknöcherung zu befreien. Die weltumgestaltende That der französischen Revolution, dieses Weltgericht über die Vergangenheit, folgte zu Ende des Jahrhunderts und führte auf weltlichem Gebiet das durch, was der Protestantismus auf kirch-

lichem gethan hatte. Die alte Religiösität verschwand allmälig. Kant, der grosse Vorkämpfer des Rationalismus erschien. Das gesammte innere Leben wurde ein anderes. Blieb früher jede Empfindung auf den Umkreis des Kirchlichen beschränkt und zeigten sich die Herzen ausschliesslich erfüllt von religiösen Gefühlen, so trat jetzt ein freier bewegtes Leben, traten freiere, weltliche Regungen an die Stelle. Die kirchlichen Schranken wurden durchbrochen, der alte Dogmatismus gestürzt, der Mensch lernte sich als Mensch erfassen. Vor Allen waren es die Männer der Sturm- und Drangperiode, die Männer jener Schule, aus der endlich Göthe überwältigend, siegreich hervortrat, die theils durch eigene Schöpfungen, theils durch das tiefere Verständniss Shakspeares, welches sie verbreiteten, das so lange durch starre Formen geknechtete deutsche Herz entfesselten, die winterliche Eisdecke, welche jede rein menschliche, jede warme Frühlingsempfindung unterdrückte, sprengten. Wissenschaftliche, künstlerische Begeisterung trat an die Stelle der religiösen. War bis dahin der Protestantismus Träger des fortschreitenden Geistes gewesen, so wurden es jetzt Kunst und Wissenschaft. An die Stelle dogmatischer Gebundenheit trat ein freies Waltenlassen des Genius auch in der Kunst, an die Stelle des Dogmatismus Seb. Bach's die freie Genialität der späteren Meister. Wie ein Strom seine Dämme durchbricht und Alles mit sich fortreisst, was morsch und alt, nicht mehr Widerstand zu leisten vermag, so überfluthete damals diese neue Bewegung das deutsche Gebiet. Die Tonkunst folgte dieser Umbildung der allgemeinen Weltanschauung, die classische Oper Gluck's, ermöglicht, vorbereitet durch die grossen Schöpfungen Händel's, trat in das Leben, die moderne Instrumentalmusik wurde geboren. Alles Vorausgegangene hatte hingedrängt auf diese dramatische Entfaltung; die epische Würde und Haltung, die epische Ganzheit, wie wir sie noch bei Händel erblicken, löste sich auf in ein mannichfach nüancirtes, vielfach bewegtes, affectvolleres Seelenleben. An die Stelle der Objectivität der Vorzeit trat die Subjectivität der Neuzeit. Die Epoche der kirchlichen Tonkunst ist damit im Wesentlichen beschlossen; die

Herrschaft der weltlichen Musik beginnt. So hoch die vorausgegangenen Jahrhunderte im Kirchlichen das letzte Jahrhundert überragen, so hoch steht das Letztere auf weltlichem Gebiet über jenen.

Wir gelangen jetzt zu den wichtigsten Gegenständen unserer Betrachtung, zu der Gegenwart und dem, was in unmittelbarem Zusammenhange mit derselben steht, zu dem wofür alles Bisherige als Vorbereitung und Einleitung diente. Meine Betrachtung wird aus diesem Grunde auch — bei dem Reichthum des aufzunehmenden Materials — eine andere. Galt es bisher in grösseren Gruppen Ihnen die hervorstechendsten Erscheinungen vorzuführen, so verfolge ich in den nächsten Vorlesungen zunächst nur die Spitzen der Entwicklung bis herab auf die Gegenwart, und lasse sodann diesen Hauptwendepuncten das Specielle folgen. Es beschäftigen uns sonach nur die Träger der Entwicklung, die Führer jener umfassenden Schulen der Neuzeit, die Betrachtung dieser Letzteren aber findet ihre Stelle, sobald die Grundzüge des Fortgangs an jenen Trägern desselben zusammenhängend dargestellt sind.

Zwölfte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Bevor ich mich zu dem in der letzten Vorlesung bezeichneten Gegenständen wende, ist es nothwendig, unsere Blicke nach Frankreich zu richten, um jetzt auch dies Land in den Kreis der Darstellung aufzunehmen.

Frankreich hat nicht, wie Italien und Deutschland, die umfassende und geordnete Entwicklung durchlaufen; es tritt bei weitem später mit selbstständiger Bedeutung auf. Wenn jene Länder mit der Blüthe der Kirchenmusik begannen, so unterscheidet sich Frankreich dadurch wesentlich, dass ihm eine kirchliche Tonkunst von höherem Werthe fast ganz mangelte. In der Epoche Josquin's, um das Jahr 1500 zeichneten sich einige Schüler desselben aus, doch fanden dieselben ihre Heimath überwiegend in Italien. Seit dem Jahre 1530 waren in Paris und Lyon grosse Druckereien thätig, und es traten jetzt Componisten auf, deren Chansons, Motetten und Messen an diesen Orten gedruckt wurden. Auch aus späterer Zeit werden noch viele Titel und Namen genannt, ohne dass jedoch ein grösserer Ruf und grössere Kunstbedeutung sich daran knüpfte; es scheint sogar als habe die Tonkunst dort Rückschritte gemacht. So dauerten die Verhältnisse fort bis in das 17te Jahrhundert. Man war von der alten Schule des höhern Contrapuncts längst abgefallen, ohne in den neuentstandenen Gattungen den Italienern nachzueifern. Nur etwas Eigenthümliches besass der französi-

sche Hof schon seit Ludwig XIII., es waren dies die „vingt-quatre Violons du Roy, (Violinen und Violen von verschiedenen Dimensionen) für welche einige Tonsetzer eine Art von Kammerstücken geliefert hatten, Werke indess, welche nur die Kindheit der Kammermusik unter einem wenig musikalischen Volke beweisen können. Erst nach Erfindung der Oper finden wir Gelegenheit, von Frankreich Wesentlicheres zu berichten. Die Oper hatte daselbst später als in Deutschland Eingang gewonnen. Der Cardinal-Minister Mazarini war der erste, der dieselbe nach Frankreich verpflanzte. Es geschah dies im Jahre 1645, wo zum ersten Male vor dem Hofe von einer italienischen Operngesellschaft eine Aufführung veranstaltet wurde. Lange zuvor schon hatte man zwar theatralische Aufführungen gekannt. Insbesondere war es eine Gattung unter den Namen: Ballet, in welchem neben der Hauptsache, dem Tanze, auch gesungen und gesprochen wurde; es war dies aber Alles so unkünstlerisch wie möglich, ohne allen Geschmack bunt Zusammengestelltes enthaltend. Selbst diese Belustigungen des Hofes aber mussten erst von einem Italiener einigermassen in Ordnung gebracht werden. Die erste Opernaufführung wurde in dem bezeichneten Jahre von einer italienischen Gesellschaft vor dem Hofe in Petit-Bourbon veranstaltet. Das Stück hiess „Finta Pazza", Text von Strozzi. Zwei Jahre später gab eine bessere, ebenfalls von Mazarini verschriebene Gesellschaft eine Oper „Orpheus und Euridice" mit ausserordentlichem Beifall. Dieser Erfolg der Italiener spornte einige Franzosen an Aehnliches zu versuchen, doch so, dass man sich streng an das von den Ersteren gegebene Vorbild hielt. Ein gewisser Abbé Perrin dichtete in französischer Sprache ein Hirtenspiel „la Pastorale"; ein gewisser Robert Cambert, Organist an der Kirche St. Honoré und später Sürintendant der Musik der Königin Anna von Oesterreich, der Mutter Ludwig XIV., unterzog sich der Composition desselben, und wurde dadurch der erste Franzose, der eine eigentliche Oper in Musik setzte. Es geschah dies im Jahre 1659. Mazarini, der diese neue Gattung sehr liebte, liess das Stück mehrmals vor Ludwig XIV. in Vincennes aufführen, und ermun-

terte die Verfasser zu weiterer Thätigkeit. Perrin erhielt im Jahre 1669 ein königliches Privilegium, welches ihm gestattete, öffentliche Musik- und Opernvorstellungen zu geben. Er verband sich mit Cambert, dem Marquis de Sourdrac, welcher dem Maschinenwesen vorstand, und einem Finanzmeister, richtete ein öffentliches Theater in der Mazarin-Strasse ein, und engagirte Musiker, Sänger und Tänzer; — Tänzerinnen gab es noch nicht, man verkleidete die Jüngsten als Frauen. Im März 1671 brachten diese Männer die erste öffentliche Vorstellung vor dem Volke zu Stande. Die Oper hiess „Pomone", war zwar nichtssagend, mit leeren Wortspielen und Zweideutigkeiten angefüllt, machte aber so grosses Glück, dass sie acht Monate hintereinander gegeben wurde, und dem Dichter allein einen Gewinn von 30000 Fr. einbrachte. Uneinigkeiten indess entstanden bald unter diesen ersten Opernunternehmern. Dies benutzte ein schlauer Italiener Lully, der unterdess in Paris angekommen war, und sich bei Hofe einzuschmeicheln gewusst hatte, so dass es ihm gelang das Opernprivilegium auf sich überzutragen, indem er Perrin, den Beleidigten, beredete, dasselbe an ihn abzutreten. Lully liess ein anderes Theater einrichten, engagirte einen anderen Dichter und begann seine Vorstellungen schon im November des Jahres 1672. Cambert war darüber so entrüstet, dass er Frankreich ganz verliess, und sich mit seinen Werken nach England wendete.

Johann Baptista Lully war geb. im Jahre 1633 zu Florenz, wurde aber 1644 von dem Herzog von Guise mit nach Paris genommen zum Dienst bei der Nichte des Königs, die sich indess wenig für ihn interessirte und ihm beim Küchenpersonal als Küchenjunge beschäftigen liess. Der intelligente Knabe jedoch, der schon in Florenz auf der Guitarre zu klimpern liebte, lernte für sich Lieder und Tänze auf der Violine, erregte dadurch die Aufmerksamkeit, und erhielt nun ordentlichen Unterricht; bald machte er sich durch kleine Tonstücke, welche er componirte, beliebt. Ludwig XIV. der ihn begünstigte, gab ihm zuerst eine Stelle in der Kapelle, und vertraute ihm dann die Leitung einer neu für ihn gestifteten Musikertruppe, die man „les

petits Violons" nannte, zum Unterschied von jenen schon erwähnten älteren berühmten „vingt-quatre Violons". Sogleich entbrannte auch sein Ehrgeiz und sein Streben war darauf gerichtet, es diesen zuvorzuthun, ihren Ruhm zu verlöschen. Er componirte für seine Leute Symphonien, Trios, er suchte Alles hervor, wodurch diese glänzen konnten. Dabei war er heftig und tyrannisch; spielte ein Violinist falsch, so geschah es wohl, dass er wüthend auf ihn zu rannte, das Instrument aus den Händen riss, und ihm auf dem Rücken zerschlug. Kam er dann wieder zu sich und erkannte seine Uebereilung, so bat er den Beleidigten höflich um Entschuldigung, lud ihn zu Tische und bezahlte das Instrument über den Werth. Im Jahre 1658 trat er in einen höheren Wirkungskreis. Er machte Musik zu einem der Ballets, welche für den Hof erfunden wurden, in denen der König selbst tanzte, und zu denen selbst Molière Texte liefern musste. So wusste er nach und nach immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und so konnte es bei seinem Naturell nicht fehlen, dass er allmälig zu den höchsten Ehrenstellen gelangte und endlich Generalintendant der königlichen Musik wurde.

Lully war listig, verschlagen, einschmeichelnd und keck verwegen, von Ehrgeiz angespornt; alle Mittel galten ihm, wenn es sich darum handelte, seine Pläne durchzusetzen. Ein seltsames Gemisch widersprechender Eigenschaften zeigt sich in seinem Charakter: Bedientennatur, Niedrigkeit, Härte, Gemeinheit, und auf der anderen Seite wieder nicht allein Talent, sondern auch Geist. Er wird von einem Zeitgenossen als ein kleiner Mann geschildert von üblen Zügen und vernachlässigtem Aeussern, mit kleinen, rothgeränderten Augen, die man erst kaum finden konnte, die aber in düsterm Feuer glühten und Funken von Geist und Bosheit sprühten, im Gesicht Spasshaftigkeit und über die ganze Figur etwas Bizarres und stete Unruhe verbreitet. Derselbe Mann der den Ersten des Hofes unverschämt gegenübertreten konnte, wenn er den König auf seiner Seite wusste, der sich von seinem Uebermuth zu den kecksten Streichen hinreissen liess, derselbe Mann trug einst, als er des Königs Gunst

schwanken sah, kein Bedenken, in Molière's „eingebildetem Kranken“ die Rolle des Pourceaugnac zu spielen, vor Aerzten und Apothekern am Ende die Flucht zu ergreifen und endlich, um den König zum Lachen zu reizen, in den im Orchester befindlichen Flügel zu springen, so dass dieser in Stücken ging, — trug kein Bedenken, die Rolle des gemeinsten Possenreissers zu übernehmen. In welcher Weise er ein solches Benehmen entschuldigte, zeigt eine Antwort, welche er dem Kriegsminister gab, als er zum Secretär des Königs ernannt worden war. Louvois tadelte ihn, dass er sich in Würden dränge, die ihm nicht gebührten, da er doch nichts sei als ein Possenreisser, nichts habe als das Talent eines Lustigmachers. „Wie gern würden Sie ein solcher sein“ erwiederte er, „wenn Sie das Talent dazu hätten, oder würden Sie sich als Kriegsminister weigern auf den Befehl des Königs zu tanzen?“ Auch noch in späteren Jahren gab er einen traurigen Beweis von derselben Haltungslosigkeit. Mlle. le Rochois, die grösste theatralische Künstlerin der damaligen Zeit, hielt durch Unpässlichkeit die Aufführung einer seiner letzten Opern „Armide“ auf. Gedrängt und eingeschüchtert durch Lully musste sie gestehen, dass sie Mutter sei; sie zeigte zur Entschuldigung ein Eheversprechen vor, welches ihr der Geliebte auf eine Spielkarte geschrieben hatte. Ein Fusstritt war die für die Unglückliche nur zu folgenreiche Antwort des hier sich in seiner ganzen Rohheit zeigenden Directors. — Lully heirathete die Tochter des damals noch in hohem Ansehn stehenden Cambert und dieser kluge Schritt war ihm sehr förderlich in Erreichung seiner Absichten und Pläne. Ich habe schon erwähnt, dass er das Opernprivilegium auf sich überzutragen wusste. Er eröffnete das neue Theater mit dem Stücke „les fêtes de l'Amour et de Bachus“, worin er Molière geplündert hatte. Jetzt verband er sich mit Philipp Quinault, der ihm die Dichtungen zu seinen Opern lieferte. Für jedes Textbuch zahlte er ihm 4000 Liv. zu denen der König noch 2000 Liv. zuzahlen liess. Gehoben von glücklichen Erfolgen, arbeitete Lully mit Quinault die Oper „Kadmus“, die erste 1673 aufgeführte Tragédie lyrique des französischen Theaters. Da zu dieser Zeit

Molière gestorben war und die Truppe desselben nicht beisammen blieb, so erhielt Lully das Theater im Palais Royal, zugleich die königliche Vergünstigung, welche den übrigen pariser Theatern verbot, mehr als zwei Stimmen und sechs Violinen zu gebrauchen. Die erste Oper von Quinault und Lully auf dem neuen Theater war „Alceste“. Hierauf folgten „Theseus“, „le Carneval“, „Atys“, „Isis“, „Psyche“, „Bellerophon“ u. m. A. im Ganzen 19 Opern. Als er noch an seiner letzten Oper arbeitete, erkrankte er. Der Beichtvater erschien und kündigte ihm sogleich an, dass er nicht eher Absolution seiner Sünden erwarten dürfe, bevor er nicht wenigstens seine neueste Oper in's Feuer geworfen habe. Lully überlegte eine Zeit lang, liess dann die Stimmen seiner letzten Oper bringen und vor den Augen des Beichtvaters verbrennen. Als er sich, jedoch nur auf kurze Zeit, wieder erholt hatte, besuchte ihn ein Freund und redete ihn an: „Ei, ei, Baptist, ich höre, dass du deine neue, schöne Oper in's Feuer geworfen! Du bist ein Narr gewesen, dass du dich von einem träumenden Jansenisten hast bewegen lassen, das schöne Werk zu vernichten!“ „Still“ antwortete Lully, „ich wusste, was ich that; dort im Schranke daneben liegt noch unverletzt die Partitur.“ Beim Dirigiren hatte er sich einst die Fussspitze verwundet. Diese an sich unbedeutende Verletzung zog, bei seinem vielfach aufgeregten und ausschweifenden Leben, den Tod nach sich. Eine Entzündung hatte sich eingestellt, die sich endlich über den ganzen Körper verbreitete. Lully liess sich, so wird erzählt, aus dem Bett bringen und auf Asche legen, hing eine Schnur um den Hals, und declamirte dabei, was nur von einem reuigen Sünder, der Busse thut, erwartet werden kann, sang sein Sterbelied auf das Wehmüthigste und endete so, im letzten Augenblick noch Schauspieler, im März des Jahres 1687. Er hatte sich selbst eine Kapelle und ein Marmordenkmal errichten lassen, und hinterliess ein Vermögen von 630,000 Liv. — Dies ist der seltsame Gründer der französischen grossen Oper, jedenfalls für Frankreich von grosser Bedeutung, obschon seine Leistungen einen höhern Werth durchaus nicht beanspruchen können. Eigenthümlich ist

denselben die Verbindung von Tänzen und Chören mit der Handlung, ein Vorzug, dessen die italienische Oper entbehrte, eigenthümlich die declamatorische Behandlung der Singstimme, obschon dieselbe eigentlich mehr eine Psalmodie als Recitation zu nennen ist, und nur selten durch kurze auf keinerlei Weise ausgeführte ariose Sätze oder durch kurze Ritornelle sich unterbrochen zeigt, im Ganzen ohne Geist und Leben. Dramatischer Ausdruck und Charakteristik ist darin nicht zu finden. Lully las wiederholt seine Texte, so dass er sie auswendig lernte, declamirte dieselben, bis die musikalischen Accente hörbar wurden, und ging dann erst an das Clavier. Hier spielte er nun so lange, bis er glaubte das Rechte gefunden zu haben; er dictirte dann meist das so Gefundene einem seiner Mitarbeiter und Schüler in die Feder. Diese Art des Componirens lässt das Uebergewicht, welches er dem Text einräumte, erkennen. Lully diente sclavisch den Worten des Dichters. Bei alle dem war er im höchsten Grade eigensinnig gegen diese; immer und immer mussten ganze Scenen umgearbeitet werden; so konnte es nicht fehlen, dass doch endlich aus dem vielfachen Probiren und Suchen ein Resultat hervorging. Es ist ein durchaus dilettantisches Verfahren, welches wir in Lully's Thätigkeit erblikken; von einem höheren künstlerischen Bewusstsein sehen wir nichts, eine seiner wichtigsten Neuerungen bestand darin, dass er statt der bisher gewöhnlichen Knaben Tänzerinnen auftreten liess; es geschah dies im Jahre 1681. Quinault brachte in seine Texte, obschon er an der ganzen Einrichtung der italienischen Oper im Wesentlichen des Inhalts, der Wahl der Gegenstände und der Oekonomie nichts geändert hatte, eine bessere Haltung, einen sinnreicheren Zusammenhang. Bei alle dem war es Lully mit seinen Bestrebungen durchaus Ernst, so Widersprechendes auch von ihm auszusagen ist; nicht blos mit seinen eigenen Arbeiten quälte er sich unablässig, in seiner gesammten Thätigkeit zeigte er den grössten Eifer und die grösste Sorgfalt. Die Zeitgeschichte spricht sich darüber in folgender Weise aus: Lully war nicht nur in der Kunst, Opern zu setzen, sehr ausgezeichnet, sondern er verstand auch vollkommen die

Kunst, sie zur Darstellung zu bringen und die Aufführung zu leiten. Sobald ihm jugendliche, mit guter Stimme begabte Talente, von deren Ausbildung sich Etwas erwarten liess, begegneten, sorgte er sogleich, mit bewunderungswürdiger Vorliebe, zuerst für ihren Unterricht; dann lehrte er sie selbst, wie sie eintreten, und auf dem Theater gehen sollten, und dann, wie sie ihren Geberden und Bewegungen den gehörigen Anstand zu geben hätten. So hat er die grössten Schauspieler und die berühmtesten Schauspielerinnen gebildet, als die Beaumavielle, die Dumesny, die Mlle. de Saint-Christophe und die berühmte Rochois, welche das eigentlich wahre Muster aller grossen Schauspielerinnen gewesen ist, die man seither auf dem Pariser Operntheater gesehen hatte. Ferner wollte er, dass die Sänger in den Recitativen ohne alle Läufe und Verzierungen sängen, und überhaupt in den Darstellungen seiner Opern zeigen sollten, dass er sie dem französischen Lustspiele und zwar in der Weise der Champmeslé, nachzubilden beabsichtige. Nachdem er diese berühmte Schauspielerin ihre Rollen vortragen gehört, und seinem Gedächtnisse tief eingeprägt hatte, lehrte er seinen Zöglingen die Vortheile kennen, wie sie ihrer Stimme Anmuth, Wohlklang und Kraft, Eigenschaften, welche man von der Kehle eines Sängers erwartet, abgewinnen könnten, um dem Zwecke, welchem er sie zu widmen gesonnen sei, vollkommen zu entsprechen. Bei den Proben, die er selbst vornahm, duldete er nur die nöthigen Personen, nämlich den Dichter, den Tonsetzer und ähnliche. Er rügte die Fehler seiner Schauspieler, trat nahe vor dieselben hin, und hielt die Hand über die Augen, um seiner Kurzsichtigkeit nachzuhelfen und ja nichts zu übersehen was seinen Tadel verdiene und einer Verbesserung bedürfe. Für sein Orchester besass er ein so feines Ohr, dass er im fernsten Hintergrunde des Theaters jeden Violinspieler der einen falschen Griff gethan hatte, sogleich herauskannte. Wenn er derartige Ungehörigkeiten vernahm, sagte er sogleich: „Das waren Sie, so steht es nicht in Ihrem Parte“. — Bei seinen Vorstellungen wurden fast ebensoviel Tanzstücke als andere Musikstücke eingeschaltet. Er änderte den Eingang des Ballets,

erfand Schritte und Gruppirungen, wie sie gerade dem Gegenstande entsprachen, und wie es der Ausdruck verlangte, oder inwiefern es die Nothwendigkeit erforderte. Er tanzte nicht selten seinen Tänzern selbst vor, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Endlich wusste es Lully auch dahin zu bringen, dass seine Schauspieler ihn sowohl liebten als fürchteten. Er machte sie verbindlich', ohne Widerrede jede Rolle anzunehmen, die er ihnen zutheilte, und genoss wirklich ein fast bewunderungswürdiges Ansehen in diesem tonkünstlerischen Staate.

Um Lully als Tonsetzer richtig zu beurtheilen, muss man die Zeitverhältnisse, muss man seine Umgebung in Anschlag bringen. Die Oper konnte damals nichts sein als eine Hoffestlichkeit. An höhere künstlerische Bedeutung, an Wahrheit des Ausdrucks wurde nicht gedacht. Sie zum wahrhaften Kunstwerk zu erheben, war erst einer spätern Zeit vorbehalten; an dem Hofe Ludwig XIV. war sie nichts als eine geistreiche Maskerade, deren Hauptzweck die Verherrlichung der Fürsten. — Lange Zeit noch nach dem Tode Lully's beherrschten seine Opern das französische Theater, und wohl ein volles Jahrhundert hindurch stand er in den höchsten Ansehen. Bei allen seinen Mängeln jedoch lebte in ihm die Grundrichtung der französischen Nation, die er, wenn auch noch in höchst unvollkommener Weise zum Ausdruck brachte. Klug war es von ihm, dass er sich öfter beliebter Tanz- und Liedweisen bediente und in Tänzen und Chören verwendete; er wurde dadurch populär und trat dem allgemeineren Verständniss näher. Seine Ouvertüren wurden so geschätzt, dass sie selbst in Italien Eingang fanden und bis zu den Zeiten A. Scarlatti's vor Eröffnung der Opern gespielt wurden. Fink in seiner Geschichte der Oper giebt davon eine ausführliche Beschreibung. Des Rühmlichen ist freilich nicht viel darüber zu berichten; die Instrumentalmusik befand sich damals überhaupt noch auf der Stufe der Kindheit. — Fassen wir das Gesagte zusammen, so ist nicht zu verkennen, dass trotz aller Unvollkommenheiten, trotz alles äusserlich Berechneten durch Lully eine neue Richtung der dramatischen Musik ange-

bahnt wurde. Es war, dem freien, melodischen Ergehen der Singstimme in Italien gegenüber, die Richtung auf Wortausdruck. Geschah es auch in höchst untergeordneter Weise, so wurden in Wahrheit doch die Bestrebungen Glucks dadurch vorbereitet. Schon das war ein grosser Gewinn, dass auf die Texte, mehr als bis dahin gewöhnlich, Rücksicht genommen wurde, dass der dramatische Tonsetzer nicht mehr als der ausschliesslich herrschende erschien, im Gegentheil die Aufgabe jetzt in einem engeren Anschluss an den Dichter bestand. Bewusstlos und zunächst wohl nur in Folge seiner Schwäche als Tonsetzer hat Lully der italienischen Oper gegenüber eine neue Richtung der dramatischen Musik, die eigentlich dramatische, dadurch eingeleitet. — —

Betrachten wir jetzt die Entwicklung der Oper, soweit dieselbe bis zu dem Zeitmoment, wo wir uns befinden, in Europa gediehen war.

Italien hatte im Laufe von beinahe zwei Jahrhunderten das, wozu durch die erste Erfindung der Grund gelegt war, weiter entfaltet, anfangs langsam, dann in immer rascherem Laufe der Stufe der Vollendung zuführend, welche auf diesem Standpunct der Kunstentwicklung überhaupt und bei diesem Princip möglich war. Es ist sehr Bedeutendes auf diesem Gebiet geleistet worden, aber alle jene Werke sind jetzt vergessen, und die Schöpfer derselben kaum dem Namen nach gekannt; die umfassendere und tiefere Lösung der Aufgabe, welche Deutschland vollbrachte, hat jene Anfänge, allerdings zum Theil mit Unrecht, der Vergessenheit überliefert. Sie wissen, dass der allgemeine Charakter der modernen italienischen Oper auch in jenen Werken wiederzufinden ist. Italien ist sich in dem Wesentlichen sehr gleich geblieben, und dasselbe Princip, welches in den gegenwärtigen Kunstschöpfungen dieses Landes zur Erscheinung kommt, hat auch jene früheren Werke hervorgerufen. Nur im Aeusseren, in der Häufung der Orchestermassen, in dem Gebrauch grösserer, complicirterer Formen sind grosse Umgestaltungen durch die spätere Rückwirkung Deutschlands hervorgerufen worden; was das Wesentliche betrifft, so ist in der ita-

lienischen Oper immer ein lyrisches, dramatischem Fortschritt hinderliches Ausströmen der Empfindung, ist schöne künstlerische Sinnlichkeit im Gegensatze zu der überwiegend geistigen Richtung der deutschen Musik herrschend gewesen. —

Die Oper auf einen freieren geschichtlichen Standpunct zu heben und von den engen nationellen Schranken Italiens zu befreien, die Lösung der Aufgabe auf einer höhern Stufe zu vollbringen, war, nach dem Vorgange Frankreichs, die Bestimmung Deutschlands. Italien ist gross gewesen dadurch, dass es allen andern Völkern eine Zeitlang erfindend voranging, Deutschland immer durch die umfassendere und tiefere Ausbildung, welche es diesen Erfindungen angedeihen liess.

Unser Vaterland hatten die Gräuel des dreissigjährigen Krieges zu sehr niedergedrückt, als dass es gleichzeitig mit Italien einer Thätigkeit, deren Gedeihen die heiterste Behaglichkeit voraussetzt, sich hätte zuwenden können; es versäumte, wie Ihnen aus der vor Kurzem gegebenen Darstellung schon bekannt, anfangs die selbstständige Entwicklung der neuen Erfindung, und musste sich mit einigen Versuchen begnügen. Als aber die deutschen Höfe sich wieder zu erholen begannen, war ihr Augenmerk so sehr auf Italien gerichtet, dass sie nur von dorther Sänger und Componisten beriefen, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Man wollte das Neue unmittelbar fertig und vollendet besitzen, nicht erst im eignen Vaterlande mühsam heranbilden; höhere Kunstzwecke überhaupt konnten da nicht Geltung erhalten, wo man nur an Zerstreuung und Sinnenlust dachte. So konnte es geschehen, dass die italienische Oper längere Zeit hindurch zur ausschliesslichen Herrschaft in Deutschland gelangte, hier völlig heimisch wurde, und das Nationale niederdrückte und verdrängte, dass in unserer Kunstentwicklung ein fremdes Element wesentlicher Bestandtheil wurde. Ich habe indess schon von eigenthümlichen Anfängen auch bei uns berichtet, welche wesentlich auch auf die Kirchenmusik von Einfluss, allmälig eine Umgestaltung bei uns hervorriefen. Jetzt nach so viel gegebenen Mitteln bedurfte es nur eines allgemeinen geistigen Aufschwunges, um die nationale Oper mit einem

Male in's Leben treten zu sehen. Diesen Aufschwung brachte die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, brachten die neuen Ideen, welche von Frankreich herüber kamen, brachte die beginnende Staatsumwälzung, dieser grosse Sonnenaufgang in der Geschichte, brachte Klopstock, der zwar in seinen grösseren Dichtungen für uns jetzt langweilig, in seinen Freiheitsoden ein Heros, eine unsterbliche Gestalt ist, brachten überhaupt jene grossen Männer, welche jetzt schnell nacheinander erschienen. So wurde es möglich, dass alle Strahlen in einem neuen Brennpunct sich concentriren, dass Deutschland sich zusammenfassen, und seine Eigenthühmlichkeit nun auch in der Oper ausprägen konnte. Italien hatte den Anfang gemacht, hatte einer herben, kirchlichen Erhabenheit gegenüber die Kunst in die Welt eingeführt und eine schöne Sinnlichkeit zur Erscheinung gebracht. Jetzt galt es, auf diesem Boden und mit solcher Errungenschaft in die Tiefen des Geistes hinabzusteigen, und jenen blühenden Formen, jener schönen Sinnlichkeit, Wahrheit des Ausdrucks, charakteristisches und dramatisches Leben einzubilden, und so die Aufgabe auf höherer Stufe, mit umfassenderen Mitteln, überhaupt universeller zu wiederholen; es galt zunächst, das was bis dahin noch mangelte, das Neue, Italien energisch gegenüberzustellen. Dies war die That Gluck's. Gluck gehört auf dem Gebiete der dramatischen Tonkunst zu den Männern, welche ich am höchsten ehre. Keiner hat so wie er seine Blicke einzig und allein auf das Ewige gerichtet, und jede Mode verachtend, nur das für alle Zeiten Gültige zur Darstellung zu bringen gesucht. Fast bei keinem Tonkünstler ausser ihm zeigt sich eine solche energische Consequenz, eine solche eiserne Beharrlichkeit des Willens, ein solch' hohes, bewusstes Kunststreben, und es ist nur dem stets neu andringenden italienischen Opernwesen zuzuschreiben, wenn Gluck im grösseren Publicum nicht die Stellung einnimmt, welche er verdient, die Stellung eines der grössten Tonsetzer aller Zeiten. Er war ein Heros, und wie sehr daher auch alle kunstgeschichtlichen Voraussetzungen, um die Lösung seiner Aufgabe möglich zu machen, für ihn vorhanden waren, wie sehr namentlich Händel

seine Erscheinung vorbereitet hatte, wie sehr auch gleichzeitig neben ihm eine gewaltige Thätigkeit sich regte, so müssen wir es doch natürlich finden, wenn Deutschland und die von dem Neuen noch unberührte Menge längere Zeit hindurch die Hoheit seines Strebens nicht zu würdigen wusste.

Christoph Ritter von Gluck war, nach neueren berichtigenden Angaben, im Jahre 1700 in Neustadt an der Waldnaab, der Residenz des Fürsten Lobkowitz, geboren. Sein Vater war daselbst fürstlicher Jägermeister. Er zeigte schon früh ein seltenes Talent für Musik, und wurde daher dafür bestimmt, machte seine Studien in Prag und erwarb sich dort namentlich eine gute Fertigkeit auf dem Violoncell. Später kam er nach Italien, wo er in Mailand im Dienst eines Prinzen Melzi lebte und unter J. B. San Martini Composition studirte. Hier wurde seine Oper Artaxerxes, ein Jahr später zu Venedig sein „Demetrius“ aufgeführt. Im Jahre 1745 begab er sich nach London, dann nach Copenhagen, endlich nach Italien zurück. Er hatte bis dahin gegen 40 Opern geschrieben, alle in der damals üblichen italienischen Weise, und war ein beliebter Tonsetzer geworden. Möglich, dass er schon in diesen Werken nach einer, zu seiner Zeit noch unbekannten, dramatischen Wahrheit strebte, dass er, wie Händel, im Einzelnen schon ein höheres Princip ergriff, im Ganzen haftete er doch an der stereotyp gewordenen Form, die nach und nach dahin gediehen war, dass sie, ohne alle Wahrheit des Ausdrucks, im schroffsten Widerspruch stand mit allem regeren dramatischen Leben. Er wandelte in den Fusstapfen Jomelli's und Pergolesi's. Wir erklären uns hieraus, wie bis dahin der Name Gluck unter der Menge der Tonsetzer, die eben so gut sich mancher ephemeren Erfolge zu rühmen hatten, nur ebenfalls genannt wurde, aber ohne höhere Geltung, ohne zu einer Bedeutung ersten Ranges zu gelangen; wir erklären uns hieraus wie Gluck später selbst die ersten 30 Jahre seines Lebens als völlig verloren und nichtig schelten konnte; mit Recht allerdings den späteren grossen Leistungen gegenüber, mit Unrecht, da er erst die Verirrung gründlich kennen gelernt haben musste, bevor er als

Reformator auftreten konnte. Innerlich unbefriedigt ging er endlich nach Wien. Hier arbeitete er einige Spiele für den Hof, insbesondere ein Festspiel zur Vermählung Joseph II. im Jahre 1765, worin die Erzherzoginnen als Apollo und die drei Grazien auftraten. Aber schon trug er sich mit grössern Plänen, so mit der Composition der Bardengesänge in Klopstock's Hermannsschlacht. In einem Garten bei Wien still und zurückgezogen lebend, reiften Gedanken, welche der gesammten dramatischen Musik eine andere Richtung verleihen sollten. Lange Jahre des Irrens waren nothwendig gewesen, um endlich die neue Einsicht reifen zu lassen; Gluck würde früher nicht diese Energie der reifsten Manneskraft besessen haben, um mit der ganzen Opernwelt einen Kampf zu beginnen, nicht diese eiserne Beharrlichkeit des Willens. Es galt die Oper wirklich zum einheitlichen, poetisch-musikalischen Kunstwerk zu erheben, es galt dramatische Wahrheit und Folgerichtigkeit, dramatische Charakterzeichnung zu erreichen. Kaum in sich darüber zur Klarheit gekommen, theilte er seine Pläne den von ihm geschätzten Operndichter Casalbigi mit und fand hier ein entgegenkommendes Verständniss. Jetzt kam es darauf an, nicht mit einem Mâle allem bis dahin Ueblichen den Krieg zu erklären, im Gegentheil mit Vorsicht die neue Bahn zu betreten, um das Publicum an die Reform zu gewöhnen. Orpheus und Euridice bot hierzu einen glücklichen Stoff. Den bis dahin anerkannten Vorrechten der Sänger konnten hier noch Concessionen gemacht werden. Die Oper ward in den Jahren 1762—1764 vollendet und im letztgenannten Jahre aufgeführt. Was dem neuen Princip zufolge in jedem anderen Munde jetzt Lüge gewesen wäre, ist in der Person des Orpheus noch eine Wahrheit, und es konnte daher hier noch den Forderungen Italiens nachgegeben werden; in den Chören aber tritt das neue Princip entschieden hervor. Es ist ein ausserordentlicher Unterschied zwischen diesen Chören und denen der damaligen italienischen Oper. Hier ist Alles schlagend, charakteristisch, von einer Wahrheit, wie sie die erstaunte Welt bis dahin in der Oper noch nicht vernommen hatte. Auf diese Weise wusste Gluck zu vermitteln,

den Widerspruch der entschiedenen Freunde des italienischen Princips zu mildern und sich Bahn zu brechen für die grossen Leistungen welche nun folgen sollten. Jetzt konnte er schon entschiedener auftreten. In der dem Jahre 1768 angehörigen Oper Alceste hatte er sich des neuen Princips vollständig bemächtigt. In der Zueignung an den Grossherzog von Toscana hat er das, was er zu erreichen bemüht war, mit einer Klarheit ausgesprochen, wie es selten ein Künstler vermocht hat: „Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Missbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, sowie durch die allzugrosse Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt worden waren; Missbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, dass die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte, wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihn entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Odemschöpfen zu lassen, einen Orgelpunct anbringen zu können. Ferner habe ich mir nicht erlaubt, zu schnell auf den zweiten Theil einer Arie überzugehen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder wie es in der Regel geschieht, die Wörter vier bis fünf Mal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es

dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manirirte Passagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Missbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange Zeit vergebens gekämpft hat. Ich habe mir immer gedacht, dass die Ouvertüre die Zuschauer auf den Charakter der Handlung, die ihnen vorgestellt werden soll, vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse; und dass die Instrumente nur nach Verhältniss des Grades der Leidenschaften und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollten, ebenso wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen; dass man den wahren Sinn der Periode verstümmle, und die Lebhaftigkeit und Wärme der Scene zu unrechter Zeit unterbreche. Ich habe ferner geglaubt, dass der grösste Theil meiner Arbeit sich nur auf eine schöne Einfachheit beschränken müsse, und vermieden, auf Unkosten der Klarheit, Parallestellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedanken gesetzt, am allerwenigsten, wenn er nicht mit der Situation übereinstimmte oder mit dem Ausdruck verbunden war; es giebt endlich gewiss keine Regel, die ich nicht zum Besten des Effects aufgeopfert habe. Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben und mit welchem auch das Gedicht glücklicherweise übereinstimmt. Der berühmte Verfasser der Alceste, nachdem er einen neuen Plan des lyrischen Drama entworfen hatte, setzte an die Stelle der blühenden Beschreibungen, der unschicklichen Gleichnisse, der frostigen Moral: starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens und eine stete Abwechslung. Der Erfolg hat meine Gedanken gerechtfertigt, und der allgemeine Beifall eines so aufgeklärten Publicums hat bewiesen, dass die Einfachheit und Abwechselung die Grundlage des Schönen aller Kunstproducte ist.“ Gluck fand indess nicht den Eingang, den er erwartet hatte; bald schaarten sich die Freunde des Alten ihm gegenüber. Ward auch der Oper Anerkennung zu Theil, so kam es doch nicht zu einem eigentlichen Verständniss. Bitter beklagt er sich darüber in der Zueignung der nächsten Oper

Paris und Helena: „Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben; ich habe mich aber überzeugt, dass meine Hoffnung bis jetzt vergebens gewesen ist. Die Halb-Gelehrten, die Leute von Geschmack, unglücklicherweise der grösste Theil und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste, als der Theil der Unwissenden, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmassungen zu vernichten drohet. Man hat geglaubt sogleich über die Alceste, die nicht allein sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter executirt worden ist, absprechen zu dürfen, und in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der nämlichen Spitzfindigkeit, wie man einst in einer griechischen Stadt auf einige Fuss Weite die Wirkung der Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohen Säulen bestimmt waren. Einer dieser überspannten Musikliebhaber, die ihre ganze Seele in die Ohren setzen, wird eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu wenig vorbereitet finden, ohne zu bedenken, dass diese Arie, diese Passage in der Lage der handelnden Person gerade den höchsten Ausdruck dieser Art verlangte, und den glücklichsten Contrast bildete. Ein Anhänger der Harmonie wird dagegen eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerkt haben wollen, und sich für berufen halten, das eine wie das andere als unverzeihliche Sünden wider die Geheimnisse der Harmonie anzuzeigen, worauf sich eine Menge Stimmen vereinigen werden, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen. Es ist gewiss dass es den andern Künsten nicht glücklicher ergeht, und dass man über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht urtheilt, und Ew. Hoheit werden leicht den Grund errathen, dass jemehr man sich bestrebt, die Vollkommenheit und die Wahrheit zu erreichen, die Richtigkeit und Genauigkeit desto nöthi-

ger wird. Die Züge, die Raphael von der Menge der andern Maler unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karrikaturkopfs nicht, aber sie verunstalten das Gesicht einer schönen Person gewiss gänzlich. In der Musik weiss ich kein anderes Beispiel anzuführen, als die Arie in der Oper Orpheus: che farò senza Euridice? Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionettentheater werden. In einem Stücke dieser Art kann eine Note mehr oder weniger gehalten, eine Verstärkung des Tones, eine Vernachlässigung des Tempo, ein Triller, eine Passage etc. den Effect einer Scene gänzlich zerstören. Sobald eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen executirt werden soll, so ist der Componist derselben so zu sagen, eben so nöthig als die Sonne den Schöpfungen der Natur; er ist ihr Seele und Leben, und ohne ihn bleibt alles in Verwirrung und Unordnung, aber er muss auch zugleich darauf gefasst sein, den Hindernissen ebenso zu begegnen zu wissen, als man Menschen begegnen muss, die ohngeachtet sie Augen und Ohren haben, doch unbekümmert von welcher Qualität sie sind, sich ein Recht anmassen, die schönen Künste zu beurtheilen.“ Wien war nicht der Ort, wo Gluck seine grossen Pläne realisiren konnte, Deutschland überhaupt damals nicht fähig, ihn zu verstehen. Eine Bühne, ein Publicum gab es, wo Gluck ein tieferes Verständniss, eine Anerkennung, welche das Vaterland nicht gewährte, glaubte erwarten zu dürfen: die Pariser Bühne, das Pariser Publicum. Schon hatte in Frankreich jene Umbildung der Ansichten begonnen, welche in wenigen Jahren zur weltumgestaltenden That werden sollte, und Gluck's heroische Schöpfungen fanden darum einen verwandteren Boden. Die grossen Dichter der französischen Nation hatten ausserdem das Interesse an heroischen Stoffen, wie sie Gluck bearbeitete, geweckt, und auf solche Weise mittelbar die neue Richtung angebahnt. Auch Verwandtschaftliches im engeren, musikalischen Sinne wurde die Ursache, dass man seinen Compositionen mit einer gewissen Ver-

trautheit entgegenkam. Wie der Vogel in den Zweigen singt, um zu singen, hatte Italien gesungen in einem freien, melodischen Ergehen der Singstimme ohne Rücksicht auf besonderen charakteristischen Ausdruck, und Italien hatte so der Melodie eine formelle, sinnlich schöne Vollendung gegeben. Gluck, seinem allgemeinen Standpuncte, seinem Princip dramatischer Wahrheit im Ausdruck zufolge, musste den Inhalt der Worte in ihrer Besonderheit seinen Melodien einprägen, und den Verlauf derselben demzufolge bestimmen, musste dieselben zwischen jene frei für sich bestehende Gesangsmelodie, welche nur die Grundstimmung in sich aufnimmt, und dann unabhängig vom Text sich ergebt, und die gewöhnliche Declamation stellen, musste den rhetorischen Accent in sich aufnehmen. Dies aber war es, was dem französischen Wesen gemäss war, was schon Lully, zur Geltung gebracht hatte. Gluck wendete sich darum nach Paris und feierte dort seine ewig denkwürdigen Siege. Baille de Roullet hatte Racine's Tragödie Iphigenie in Aulis als Operngedicht für Gluck bearbeitet. Im Jahre 1774 erfolgte die erste Aufführung dieses Werkes in Paris, und der Beifall war enthusiastisch. Bei der Zornarie des Achill sollen alle Officiere in einem Augenblick ihre Degen gezogen haben, so überraschend, von so mächtiger Wirkung war diese nie gehörte Wahrheit des Ausdrucks. Jede neue Aufführung steigerte den Beifall; die Franzosen sahen ihr musikalisches Ideal herrlicher, als sie je hatten hoffen können, in das Leben gerufen. Iphigenie in Aulis erlebte im Laufe einiger Jahre bei der Anwesenheit Gluck's in Paris nahe an 200 Aufführungen. Noch in demselben Jahre führte er Orpheus und Euridice, im Jahre 1776 seine Alceste auf, immer mit dem entschiedensten Beifall. 1777 wurde Armide gegeben, im Jahre 1779 Iphigenie in Tauris, endlich noch ein geringfügiges Werk, Echo und Narciss. Dies war die letzte Oper welche er zur Aufführung brachte. Die angefangenen „Danaiden“ überliess er Salieri. Jetzt kehrte er ruhmgekrönt nach Wien zurück, wo er am 17ten November 1787 starb.

Vielfach hat man gefragt, wie es gekommen, dass Gluck so ausserordentlichen Beifall in Paris gefunden hat, und die

Erklärungsgründe in Nebenumständen gesucht. Das Angedeutete, die Umbildung der allgemeinen Geistesrichtung, welche in Frankreich sich vorbereitete, das dem französischen Wesen Verwandte der Richtung Gluck's, endlich das Grosse, das Ausserordentliche der Kunstschöpfungen des Mannes selbst enthält die erklärende Antwort. Hat man dies anerkannt, dann ist es allerdings auch erlaubt, darauf hinzudeuten, dass Gluck — man hat dies Wortspiel gemacht — vom Glück sehr begünstigt wurde, dass der Sieg ihm ohne die Vereinigung mehrerer glücklichen Umstände schwerer geworden sein würde. Ein Glück war es für ihn, dass die Königin Marie Antoinette, welche als Erzherzogin in Wien seine Schülerin gewesen war, seine Partei nahm, ein Glück, dass J. J. Rousseau für ihn kämpfte, bekennend, Gluck habe seine ganze Theorie zerstört, und alle seine Ideen geändert. Rousseau hatte früher der französischen Sprache sowohl, wie der Nation alles Musikalische abgesprochen. Gluck dagegen schätzte das Französische hoch, höher als das Italienische. Das Letztere hielt er bei der Häufung der Vocale mehr als jede andere Sprache geeignet, Passagen und reiche Gesangsfiguren zu tragen, in dem Französischen fand er mehr Klarheit und Kraft, grössere Angemessenheit für dramatischen Ausdruck. Rousseau war durch die That widerlegt, und ehrlich genug, dies einzugestehen. Ein Glück endlich war es, dass Gluck einen würdigen Gegner, Piccini, in Paris fand, einen Gegner, welcher das alte, italienisch-melodische Princip ihm gegenüber vertrat und dadurch wesentlich beitrug, das Neue, das Abweichende, der Gluck'schen Richtung durch die Möglichkeit fortwährender Vergleichung zum Bewusstsein zu bringen. Piccini, ein Neapolitaner und Schüler des neapolitanischen Conservatoriums, L. Leo's, war einer der bedeutendsten und gefeiertsten Meister jener Zeit. Seine Opern wurden in allen Hauptstädten Europas gegeben, und er hat deren eine sehr grosse Anzahl geschrieben. Nachdem er das Conservatorium verlassen hatte, weilte er vorzugsweise in Rom und Neapel, der Liebling des Publicums. Später, zur Zeit des Gluck'schen Aufenthaltes in Paris, erhielt er eine Einladung dahin. Den zahlreichen Gegnern Gluck's

war eine Persönlichkeit erwünscht, welche sie jenem als Rival gegenüberstellen konnten. So besass auch er eine mächtige Partei daselbst, welche ihn stützte und trug. Der Fall seiner ersten Oper „Roland" zwar schien unvermeidlich, da sie von den Anhängern Gluck's schon im Voraus verurtheilt war; Piccini selbst erwartete nichts anderes; demohngeachtet erhielt sie glänzenden Beifall und erlebte sehr zahlreiche Aufführungen. Die gesammte Geschichte der Musik kennt keinen grossartigeren Kampf, als diesen, der damals zwischen Gluck und Piccini gekämpft wurde. Die geistreichsten Schriftsteller waren thätig für und wider beide Männer, das Publicum, der Hof getheilt in die Anhängerschaft Beider. Die Königin nahm Partei für Gluck, der König für Piccini. Bei den Aufführungen — wird erzählt — war das ganze Theater getheilt. Unter der Loge der Königin schaarten sich die Gluckisten, unter der des Königs sammelten sich die Anhänger Piccini's. Es war nicht ein Kampf um Persönlichkeiten, es handelte sich nicht — wie auf dem Gebiet der Tonkunst so oft — um persönliche Eitelkeit und Anmassung. Wenn das Publicum kein anderes Interesse zu haben schien, als sich über Gluck und Piccini zu streiten, so war dies ein Kampf um Principe, ein Kampf um die Weltherrschaft des Italienischen auf der einen, und des Deutsch-Französischen auf der anderen Seite. Dem bis dahin allein geltenden italienischen Princip trat jetzt ein neues, geistig bedeutenderes, welches den Aufschwung der Oper zu wahrhafter Kunstbedeutung zur Folge hatte, gegenüber. Was wir später vereinigt erblicken, und was in dieser Vereinigung den Höhepunct der gesammten Entwicklung auf dem Gebiet der Oper bezeichnet, trat hier zunächst noch geschieden, ja feindlich gesondert auf. Es galt zunächst der bis dahin allein herrschenden italienischen Richtung gegenüber die deutsch-französische selbstständig herauszuarbeiten, in ihrer Geschiedenheit und Sonderung geltend zu machen; Gluck war berufen, dieser Aufgabe sich zu unterziehen, und dieselbe zu lösen. Er steht mit dem einen Fusse in Frankreich, mit dem andern in Deutschland, und hat dem entsprechend auf den Fortgang der Oper in beiden Ländern den mächtigsten Ein-

fluss gehabt. — Das Wesentliche seines Strebens habe ich zum Theil mit seinen eignen Worten, Ihnen schon bezeichnet: Was seit Erfindung der Oper nur eine grosse Täuschung gewesen war, wurde durch Gluck zum ersten Male zur Wahrheit, die Oper wurde zum Kunstwerk erhoben, das griechische Drama — ein bis dahin immer umsonst Erstrebtes — zum ersten Male auf diesem Gebiet wirklich lebendig. Das einseitige Uebergewicht der Musik verschwand. Gluck erkannte, dass die Oper eine Einheit von Poesie und Musik zur Darstellung bringen müsse.

Mit einer Befriedigung, welche spätere Opern nur selten zu gewähren vermögen, mit dem Bewusstsein, wirklich ein Kunstwerk vor uns zu haben, können wir noch jetzt der Aufführung Gluck'scher Opern beiwohnen. Der grosse Verstand Gluck's ist es, sein Alles überschauender Blick, welcher diese Befriedigung erweckt. Wenn die späteren grossen Operncomponisten weit mehr als Gluck Phantasie und Empfindung beschäftigen, so ist doch fast keiner, welcher diese Mässigung, diese Beherrschung, diesen stets auf das Ganze gerichteten Blick, diese verständige Klarheit zeigte. Gluck hat zuerst Charactere geschaffen im dichterischen Sinne, durch bestimmte Umrisse begrenzte Gestalten musikalisch dargestellt, und die Musik zu solcher Schärfe der Charakteristik zugespitzt. Mit grosser Meisterschaft weiss er gleich beim Beginn seiner Dramen das Wesentliche, den innern Kern jeder Persönlichkeit zur Darstellung zu bringen, durch das ganze Stück hindurch diese Eigenthümlichkeit consequent zu entfalten, und bis zur Vollendung zu entwickeln. Mit grosser Meisterschaft weiss er die Instrumente zu vertheilen, und den verschiedenen Charakteren ihrer Eigenthümlichkeit gemäss beizuordnen, so dass, während spätere Componisten von dem ganzen Orchester fortwährend mehr oder weniger Gebrauch machen, hier bei Gluck im Gegentheil eine kunstvolle Vertheilung, ein kunstvolles Aufsparen bis zum rechten Moment sich zeigt, — eine Mässigung, welche nicht rühmend genug anerkannt werden kann. Mit grosser Meisterschaft endlich weiss Gluck jede Erfindung, jede Instrumentalfigur dem Plane des Ganzen gemäss zu gestalten. Aus Allem spricht eine grosse, überschauende, das

ganze Werk bis in jede Einzelnheit durchdringende Intelligenz, eine unerschütterliche Consequenz. Hatten die Opernformen vor Gluck eine feste, unbewegliche, von dem Inhalt unabhängige Gestalt gewonnen, so dass die innere Seele der Dichtung darin nicht mehr zur Erscheinung kommen konnte, so hat Gluck alle diese Formen zerschlagen, und die Gestaltung allein von dem Gange der Sache abhängig gemacht. In jenen früheren, weit ausgedehnten musikalischen Formen dramatisches Leben zu entwickeln, war unmöglich; Gluck erkannte die Nothwendigkeit, Alles in Fluss zu bringen, mit Arien, Recitativen, Chören zu wechseln, wie es der Augenblick gebot, ohne erst jeden Satz rein musikalisch auszuführen, und zu einem bestimmten Abschluss zu bringen. Gluck endlich hat sich nicht auf die Trivialitäten gewöhnlicher Operntexte beschränkt; er hat sorgfältig gewählt, und mächtige Leidenschaften von wirklich substantiellem Gehalt, Vater-, Mutter-, Gatten-, Geschwisterliebe, männlichen Muth, Kühnheit, Zorn zur Darstellung gebracht. Er hat alle diese Seelenregungen, diese Leidenschaften mit einer Naturwahrheit dargestellt, dass der Sinn und das Interesse für seine Schöpfungen nie untergehen kann.

Es ist jedoch weniger die schöpferische Phantasie, welche Gluck's Charaktere in das Leben gerufen hat, es ist ein mehr verständiges Erkennen, und die Gestalten desselben zeigen darum eine gewisse Monotonie, einen gewissen Mangel an Lebenswärme; es fehlt ihnen jene liebens- und bewunderungswürdige Beweglichkeit, jene Geschmeidigkeit und Mannichfaltigkeit, welche Mozart's Dichtungen auszeichnet. Gluck's Seele ist nur von Ernst erfüllt, und seine Gestalten tragen darum eine und dieselbe Färbung, eine gewisse antike Grossartigkeit; man hat sie Marmorbildern verglichen, plastisch genannt, wie jene Marmorbilder, aber auch kalt und unbeweglich wie jene. Es war Gluck nicht gegeben, jenes Zauberreich der Phantasie zu betreten, welches Mozart und seine Nachfolger erschlossen haben, jene Kunstvollendung und classische Abgeschlossenheit zu erreichen, welche Resultat schöpferischer Phantasie und tiefen Kunstverstandes z u g l e i c h ist. Gluck hat allerdings, das was er beabsich-

tigte, in Folge des Standpunctes seiner Zeit, in Folge des Mangels an Vorgängern oftmals nicht befriedigend zur Erscheinung zu bringen vermocht, und es ist dieser Umstand bei seiner Beurtheilung wesentlich in Anschlag zu bringen. Es ist oftmals eine unvermittelte Kluft zwischen dem, was er beabsichtigte, und dem, was er zur Darstellung gebracht hat; hat man jenes erkannt, so ist Alles gross und bedeutend; hält man sich an das, was gegeben ist, so fühlt man sich öfter unbefriedigt. Aber auch dies in Betracht gezogen, so ist doch bei ihm keineswegs noch jene Fülle und freie, schöpferische Thätigkeit der Phantasie, welche die spätere Zeit charakterisirt. Gluck steht nach alledem vor uns als einer der grössten Künstler, was das Streben nach dem als einzig wahr erkannten Ziele, was Grösse und Adel der Gesinnung, tiefes Denken, Verstand in der Entwerfung und Consequenz in der Ausführung seiner Schöpfungen, als ein Muster der Nacheiferung, was sein Princip betrifft, als ein Vorbild für die Gesinnung; — betrachten wir das Geleistete, so müssen wir dem Nachfolger Mozart die Siegespalme reichen, unbeschadet der Grösse Gluck's, welche ihn in Einigem, was Hoheit, Adel, strenge, ernste Seelenschönheit betrifft, unübertroffen erscheinen lässt, unbeschadet der Mängel Mozart's, welche ihn gegen Gluck allerdings auch Rückschritte machen liessen.

Es sind griechische Thränen, welche in Gluck's Werken vergossen werden; es ist eine jungfräuliche Frische und Herbheit in diesen Charakteren, im Gegensatz der entwickelten Sinnlichkeit des Weibes in Mozart; es weht eine frische Morgenluft in den Werken Gluck's, welche nicht ganz frei ist von Kälte, während Mozart in der warmen Mittagssonne einer ganz entfesselten Freude und Wonne steht. Jener schafft nur in Gemeinschaft mit dem Dichter, dieser aus sich selbst, aus der Fülle der Phantasie heraus. Gluck wäre verloren, wenn er solche Trivialitäten, wie die Mozart'schen Texte im Einzelnen zeigen, wenn er keine hohen, tragischen Empfindungen auszudrükken hätte; Mozart hat seine Charaktere selbstständig aus der Fülle des Herzens und der Phantasie heraus geschaffen; sie ste-

hen uns darum menschlich näher, und Leporello, Zerline, Osmin, Blondchen und viele andere wären für Gluck unmöglich. Gluck ist die noch unaufgeschlossene Knospe, Mozart die in reichster Fülle entfaltete Blume. — Unsere Oper culminirt in zwei Gipfeln, Gluck und Mozart; beide haben in gewisser Hinsicht das Höchste geleistet, je nachdem man den Gesichtspunct feststellt. Während indess Mozart die Aufgabe zum Abschluss brachte, und in dieser Hinsicht unbestreitbar die höchste Bestimmung erfüllte, hat er zugleich schon — ich sage dies unbeschadet der Verehrung, die wir dem Herrlichen schuldig sind — dem Sinken der Kunst vorgearbeitet, und zu dem späteren Rückgang die Veranlassung gegeben. Bei Gluck ist hohes Bewusstsein von der Würde der Sache, und künstlerischer Ernst überwiegend; Mozart besass nicht diese strenge Haltung, dieses philosophische Bewusstsein. Weit entfernt zwar, ein genialer Naturalist zu sein, dachte er viel, und gerade das schöne Gleichgewicht von Reflexion und unmittelbar schaffender Naturkraft ist das Bezaubernde in seinen Schöpfungen; aber er dachte nur innerhalb seiner Kunst, nur musikalisch, und es mangelte ihm jenes davon getrennte, im Hintergrund thronende, ausdrückliche theoretische Bewusstsein von der hohen Bedeutung der Kunst und des schaffenden Genies, die Rücksicht, jede Schöpfung neben ihrer augenblicklichen Bestimmung sogleich so zu gestalten, dass sie unmittelbar auch der Unsterblichkeit geweiht war. Mannichfache Zugeständnisse, welche er dem Zeitgeschmak machte, waren die Folge, und die hohe Anschauung Gluck's von der Oper ging bei ihm zum Theil verloren. Alles was das Genie zu geben vermag sehen wir bei ihm in reichster Fülle vorhanden, und die tiefste Begeisterung für die Sache zeigt sich im Wesentlichen; an strenger Haltung aber und Unterordnung alles Zufälligen unter die ewige Idee steht er Gluck nach. Wenn bei diesem Alterndes sich zeigt, so ist die Ursache der Standpunct seiner Zeit und die minder ausserordentliche Begabung; bei Mozart, welcher überall das Vollendete hätte geben können, haben wir die Anschauung, dass es Concessionen gegen den Zeitgeschmack, dass es eine minder hohe Ansicht von der Sache

überhaupt war. Durch die geschichtliche Mission Deutschlands zur italienischen Musik hingedrängt, entfernte er sich wieder von der hohen geistigen Schönheit Gluck's, und gestattete dem sinnlichen Element in Werken zweiten Ranges, Titus z. B. allzu grossen Einfluss, verliess überhaupt die strenge, dramatische Gestaltung Gluck's, und machte dieselbe hin und wieder von äusseren Einflüssen abhängig. Seine überwiegend musikalische Natur endlich liess ihn zum Theil in Texten Befriedigung finden, welche im Ganzen allerdings vortrefflich, musikalisch reichen Stoff boten, im Einzelnen jedoch, in der dichterischen und dramatischen Gestaltung sehr Vieles zu wünschen übrig liessen. Mozart machte dadurch die Oper zu einer musikalischen Schöpfung, während sie bei Gluck, wie es sein soll, eine dichterisch musikalische gewesen war. Die moderne Textvernachlässigung, die schiefe Wendung, welche der Begriff der Oper in späterer Zeit erhalten hat, der Umstand, dass die Musik und die musikalischen Formen in der Oper das Uebergewicht erlangten, nicht aus der innern Nothwendigkeit des Textes herausgeschaffen waren, dass Herkommen und Gewohnheit entschieden, haben in ihm wieder ihren ersten Urheber gefunden. Die Hoheit seines Genies hielt die Werke vorzugsweise auf jener Höhe, welche wir bewundern, weniger Bewusstsein, weniger ein stets in allen Theilen auf das Ewige und Unvergängliche gerichtetes Streben. Mozart bezeichnet, wie dies bei allen Genien, welche auf dem Culminationspunct stehen, der Fall ist, den Wendepunct, das letzte Ersteigen des Gipfels, und das erste Hinabgehen von demselben. So tragen die Momente höchster Reife und Entwicklung im Reiche alles Lebendigen zugleich den Keim des Todes in sich, und die höchste Entfaltung ist zugleich die beginnende Vernichtung. Dies ist das Resultat, welches wir festhalten müssen, um den weiteren Fortgang der Oper zu begreifen, und zu den endlichen Resultaten meiner Darstellung zu gelangen. —

Mit diesem Hinblick auf Mozart, der uns nun bald näher beschäftigen wird, schliesse ich die heutige Vorlesung. Mozart ist das grösste Resultat, welches Gluck gehabt hat, durch ihn

wurde Mozart möglich, und die kunstgeschichtliche Bedeutung Gluck's ist auch nur im Hinblick, sowie auf das was ihm vorausgegangen war, so auf den Letzteren, seinen grössten Nachfolger, zu erfassen.

Nachdem wir die Anfänge höherer Kunstleistungen in Frankreich, und sodann das, was Deutschland und Frankreich vermittelte, die Schöpfungen Glucks, betrachtet haben, betreten wir in der nächsten Vorlesung wieder ausschliesslich das deutsche Gebiet, um dem Umschwunge der Kunst hier zu folgen.

Gluck ist der erste Repräsentant der Epoche des schönen Styls in Deutschland, der erste Repräsentant des Umschwunges in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Auf die grosse Kirchenmusik der Vorzeit folgt, durch ihn hervorgerufen, die classische Höhe der Oper. Wir haben jetzt, zunächst die Oper in Deutschland, die italienische sowohl wie die vaterländische, weiter sodann die Entstehung der modernen Instrumentalmusik, das Hervorgehen dieser dritten, wichtigsten Musikgattung in's Auge zu fassen.

Dreizehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Gluck hatte den entsprechenden Boden für seine Schöpfungen in Paris gefunden; wirkten auch dort viele äussere Umstände mit, ihm Bahn zu brechen, fand sich wohl auch dort nur im kleineren Kreise ein adäquates Verständniss, so waren doch ausreichende Beziehungen vorhanden, welche die Ursachen seiner Erfolge wurden und ein geneigtes Entgegenkommen von Seite des Publicums vermittelten. Von Deutschland konnte dies in jener Zeit nicht gesagt werden. Deutschland war zu philisterhaft und hausbacken, um diese von einer ganz anderen Höhe des Standpuncts aus entworfenen Schöpfungen zu verstehen, ja nur äusserliche Anknüpfungspuncte finden zu können, Deutschland noch zu wenig kunstgebildet, um hier, wo es sich nicht blos um musikalische Beurtheilung, wo es sich im Gegentheil um höheres Kunstverständniss überhaupt handelte, schon die nothwendigen Voraussetzungen dafür zu besitzen. Zwar bemerkte ich in der vorigen Vorlesung, dass Gluck's Bestrebungen durch den Umschwung der Zeiten hervorgerufen waren, dass er zuerst den Geist der Neuzeit zur Erscheinung brachte; ein Anderes aber ist es, ob dieser Geist schon in die Massen eingedrungen ist, oder nur erst am fernen Horizont erscheint. Dies Letztere war in Bezug auf Gluck der Fall. Gluck stand in seiner Zeit auf einsamer noch unerkannter Höhe; er hatte nur erst das neue Opernprincip aufgestellt, aber ohne dass das-

selbe schon hätte Eingang gewinnen können; er war, eine imposante Macht, dem bis dahin Herrschenden gegenüber getreten, aber er hatte dasselbe noch nicht besiegt, noch nicht gänzlich beseitigt.

Fragen Sie daher, welches die Opernzustände zu seiner Zeit in Deutschland waren, so dient hierauf zur Antwort, dass wir als herrschend im Publicum zwei Richtungen bezeichnen müssen, die italienische, welche noch jetzt zahlreiche und begabte Vertreter hatte und von den Höfen begünstigt wurde, sodann eine im engeren Sinne national-deutsche, welche in den Kreisen des Volkes gehegt und gepflegt wurde.

Was die erstgenannte Richtung betrifft, so finden hier drei Männer vorzugsweise ihre Stelle, wichtig genug, um in unserer Darstellung nicht übergangen zu werden, die beiden Dresdner Kapellmeister Hasse und Naumann und der Berliner Graun. Die genannten Künstler sind es gewesen, welche die italienische Richtung in Deutschland der Hauptsache nach zum Abschluss gebracht haben, und als die letzten Repräsentanten derselben zu bezeichnen sind. Begegnen uns später noch italienische Opern von italienischen Operngesellschaften dargestellt in Deutschland, so war dies etwas Vereinzeltes und reine Sache der Willkühr, der Liebhaberei der Fürsten, ohne principielle Berechtigung, während bis zu den Zeiten der Genannten ein solche Berechtigung, eine innere Nothwendigkeit vorhanden war.

Ich theile Ihnen in Kürze das Bemerkenswertheste über die Genannten mit.

Johann Adolph Hasse war geb. im Jahre 1699 in der Nähe von Hamburg und fand seine erste künstlerische Ausbildung daselbst, wo er als Tenorist am Theater vorzüglich Gelegenheit hatte, Keisers Opern zu studiren. Der Wunsch, sich eine gründliche theoretische Ausbildung zu verschaffen, führte ihn 1724 nach Italien. Sein gutes Glück brachte ihn bald in einer Gesellschaft mit A. Scarlatti zusammen; sein vorzügliches Clavierspiel und sein liebenswürdiges, bescheidenes Benehmen zogen die Aufmerksamkeit des Greises auf ihn, in dem Grade, dass derselbe den Wunsch des jungen talentvollen

Mannes bemerkend, diesem sich selbst zum Lehrer anbot. Fleiss und Eifer des Schülers waren nun so gross, dass Scarlatti ihn bald seinen lieben Sohn nannte, und das innigste, liebevollste, bis zum Tode des Lehrers fortdauernde Verhältniss sich zwischen Beiden bildete. Bald machte Hasse durch seine Compositionen grosses Aufsehen in Italien, und zahlreiche Einladungen ergingen an ihn. So kam er 1727 nach Venedig, wo er für Kirche und Theater componirte, mit solchem Glück, dass er der Liebling des ganzen Publicums, insbesondere der Damen, wurde. Zu derselben Zeit war die schöne, geistvolle **Faustina Bordoni**, eine der grössten Sängerinnen, von London nach Venedig zurückgekehrt. Der Ruf des „caro Sassone", wie Hasse die Italiener nannten, zog auch die Aufmerksamkeit dieser Dame auf ihn. Man veranstaltete, um Beide bekannt zu machen, eine glänzende Gesellschaft, und Faustina schied aus derselben mit dem Entschluss, Hasse zu ihrem Gemahl zu erwählen. Jetzt componirte dieser für Faustina, seine Gattin, und sie, die vorher sich zurückgezogen hatte, trat wieder öffentlich auf. Der glänzende Hof August's, Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen, wünschte Beide an die grossartige, ausgezeichnete Oper nach Dresden. Hasse wurde zum Oberkapellmeister ernannt und seine Gattin als die erste Sängerin engagirt. Beide fanden in ihrer neuen Wirksamkeit die glänzendsten Erfolge. Bald jedoch gewann der Churfürst ein näheres Interesse für Faustinen, sie wurde fürstliche Geliebte, und Hasse erhielt einen nicht gewünschten Urlaub nach Italien. Lange Jahre verweilte der unglückliche Reisende daselbst und kam nur hin und wieder einmal zum Besuch nach Dresden. Später wurde er nach London berufen, als die früher erwähnten Streitigkeiten mit Händel ausbrachen. Dort feierte er grosse Triumphe und erlebte einen vollständigen Sieg über Händel, ohne sich jedoch dieses Sieges zu erfreuen. Sein eigenes widerstrebendes Gefühl als Händel's Gegner zu stehen, die innere Ueberzeugung von der Grösse desselben, der momentan mehr der Parteisucht unterlag, machten ihn unempfindlicher gegen alle Vortheile, so dass er sich bald entfernte und nie wieder nach London zurückkehrte.

Er begab sich nach Dresden, wo sich unterdess Faustinen's Verhältnisse geändert hatten und befand sich nun eine Reihe von Jahren hindurch in der erwünschtesten Wirksamkeit. Die nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in Sachsen nothwendig werdenden Einschränkungen hatten endlich die Pensionirung Beider zur Folge. Beide gingen nach Wien, endlich nach Venedig, wo Hasse im Jahre 1783 starb. Hinsichtlich seines Werthes als Künstler sind natürlich die Urtheile seiner Zeit und die der Gegenwart sehr verschieden. Es gilt dies von den genannten Tonsetzern überhaupt, die zu ihrer Zeit hochberühmt, jetzt nur ihr Andenken noch durch einige Hauptwerke lebendig erhalten haben. Die frühere Zeit pries die zahlreichen Werke Hasse's, unter denen sich allein mehr als 100 Opern befinden, überaus hoch. Bleibenden Werth besitzt, wie damals stets, nur das für die Kirche Geleistete. Am berühmtesten ist sein Te deum, was noch jetzt alljährlich in Dresden aufgeführt wird. Hasse ist durch und durch Italiener, er theilt die Vorzüge und die Mängel seiner Schule. Dieselbe Schönheit der Melodie, dieselbe durchsichtige Klarheit, aber auch dieselbe Kälte und überwiegend formelle Natur, welche die weniger gelungenen Werke jener Schule charakterisirt. Man darf, um dies Urtheil bestätigt zu finden, nur die Sammlung Hasse'scher Arien zur Hand nehmen, welche J. A. Hiller unter dem Titel: Meisterstücke des italienischen Gesanges, herausgegeben hat. Schöne, gesangreiche Melodien zeigen sich überall, aber nur Wenige lassen einen tieferen Ausdruck erkennen, die meisten sind überwiegend formell und im Ganzen ziemlich steif. K. C. F. Krause in seinen „Darstellungen aus der Geschichte der Musik" nennt Hasse den Correggio für die Kirchenmusik. „Sowie dieser grosse Maler", bemerkt er, „den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in lieblichen Gestalten, in Licht und Farbe schildert, so weiss Hasse durch innig-schöne Töne das Gemüth mit dem Vorgefühl der seligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen." Sein Te deum ist glänzend und äusserst dankbar für die Stimmen, nicht ohne katholische Innigkeit, nicht ohne diesen eigenthümlichen Zauber, die nachhalti-

gere Kraft aber, der wahrhaft höhere Aufschwung mangelt. — Minder ausschliesslich den Italiener zugeneigt zeigt sich Johann Gottlob Naumann, geb. zu Blasewitz bei Dresden im Jahre 1741, der mehr eine die Style beider Länder vermittelnde Stellung einnimmt. Naumann steht unserer Zeit noch näher und die interessanten, fast romanhaften Lebensschicksale desselben sind allgemeiner bekannt. Er musste sich aus den untergeordnetsten, zum Theil widerwärtigsten Verhältnissen emporarbeiten, und gelangte erst spät zu einer seinem Talent angemessenen, dann aber auch äusserst glänzenden Stellung. Sein Vater war ein schlichter Bauer zu Blasewitz. Schon der Besuch der Kreuzschule zu Dresden war mit Mühseligkeiten verbunden. Er hatte einen so weiten Weg zu machen, dass er zum Mittagsessen nicht nach Hause zurückkehren konnte; er pflegte dasselbe, welches in einem Stück Brod bestand, auf den Stufen der Frauenkirche zu verzehren. Schon damals hatte er die grösste Freude an der Musik; unterrichtet wurde er darin von dem Schulmeister des Dorfes, und als dieser nicht mehr genügte, von dem Cantor der Kreuzschule. Nach dem Willen der Mutter sollte er das Schlosserhandwerk erlernen. Er wurde wirklich zu einem Meister in die Lehre gethan, und von diesem zuerst in einer finstern Werkstätte mit Glasstossen beschäftigt. Diese Arbeit war ihm so unerträglich, dass er endlich davon lief. Nun musste er zur Strafe das Vieh hüten. Hier aber war er glücklicher, denn er konnte sich nun ungestört seinen Phantasien überlassen. Endlich gab seine Mutter nach, und es wurde ihm erlaubt, sich für das Schulmeisteramt vorzubereiten. Jetzt konnte er seinen Neigungen schon ungestörter leben. Ein schwedischer Musiker der nach Italien ging, trug ihm endlich an, ihn dahin mitzunehmen. Dies ward nach langem Widerstreben der Eltern endlich angenommen, und Naumann war dadurch dem Ziele seiner Wünsche wieder einen Schritt näher gebracht. Hatte er nun auch hier zwar Anfangs mit grossen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, so gelang es ihm doch endlich in Padua längere Zeit Tartini's Unterricht zu benutzen, sowie später in Bologna den des berühmten Pater Martini. Endlich

kehrte er, nachdem er schon in Italien mit grossem Beifall als Operntonsetzer aufgetreten war, in sein Vaterland zurück, und erhielt jetzt eine feste Stellung als Kirchencomponist, obschon er bald darauf und zu verschiedenen Malen nach Italien ging. Später wurde er als Kapellmeister in Dresden angestellt. Im Jahre 1776 erhielt er eine Einladung nach Stockholm, wo er die ganze Kapelle regenerirte, die Oper „Amphion“, neben seiner „Cora“ wohl sein bestes Werk, schrieb, und überhaupt dort dem Zustand der Kunst einen höhern Schwung gab. Zwei Mal verweilte er dort; bei dem zweiten Aufenthalt schrieb er das letztgenannte Werk, welches sich neben Glucks „Alceste“ und Piccini's „Orlando“ hielt. Auch von Copenhagen kam an ihn eine Einladung, sowie nach Berlin. Die Triumphe im Auslande hatten die günstigste Rückwirkung auf seine Geltung in Dresden. Er wurde mit einem Jahrgehalt von 3000 Thlr. zum Ober-Kapellmeister daselbst ernannt, so dass seine Stellung jetzt eine der glänzendsten war, die überhaupt ein deutscher Tonkünstler eingenommen hat. Im October 1801 fand er seinen Tod, indem er auf einem Spaziergange im grossen Garten bei Dresden vom Schlage gerührt wurde. — Auch von Naumann gilt, was von Hasse und anderen Tonsetzern schon öfter gesagt wurde: nur allein seine kirchlichen Werke enthalten Bleibendes, während seine Opern ausschliesslich der Zeit angehörten; Gluck ist der erste Unsterbliche auf diesem Gebiet. Für die Kirche ist er sehr thätig gewesen; er hat allein 27 grosse Messen und 10 geistliche Oratorien gesetzt. Zu bedauern ist, dass diese Werke, als Eigenthum der katholischen Kirche zu Dresden, eine weitere Verbreitung nicht gefunden haben. Sein „Vater unser“, nach Klopstock, hat ihn vorzugsweise in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Unter seinen Oratorien sind die ungedruckten „Gli Pellegrini“ das berühmteste; das Finale darin halte ich für eine seiner schönsten, sein Wesen am meisten bezeichnenden Schöpfungen. Das Tiefe, Gemüthreiche, Innige, Herzliche ist darin vorwaltend, eine ergreifende Frömmigkeit. Naumann liegt die Genialität von Bach und Händel, diese Hoheit und Erhabenheit fern. Das einfach Herzliche, klar Besonnene, das Verstän-

dige in der Anwendung der Kunstmittel ist seine Eigenthümlichkeit. Seinen schönen Gesang hat er nach dem Muster Italiens gebildet, aber er hat dabei seine deutsche Individualität nicht geopfert. Der dritte Künstler dieser Reihe ist Carl Heinrich Graun, ein Sachse, im Jahre 1701 geboren, der seine erste Bildung auf der Kreuzschule in Dresden erhielt. Sehr geschätzt als Sänger, trat er daselbst in der Oper, in Werken von Lotti auf. Im Jahre 1725 kam er an Hasse's Stelle als Tenorist nach Braunschweig. Er wurde dort, da er sich auch schon als Componist auszeichnete, trotz seines Engagements als Sänger zum Vice-Kapellmeister ernannt. Im Jahre 1735 erhielt er einen Ruf von Friedrich dem Grossen. Er nahm denselben an, obschon man ihn nur ungern scheiden sah. Als Friedrich König geworden war, ernannte dieser ihn zum Kapellmeister. In dieser ehrenvollen Stellung, ausgezeichnet durch die Gunst, durch die Freundschaft des Königs, blieb er bis an seinen Tod im Jahre 1759. Hier war er rastlos thätig, in allen Fächern der Tonkunst, besonders auch in der Oper. Fast in jedem Jahre wurden neue Opern aufgeführt, bei denen der König zum Theil selbst dichterisch betheiligt war. Ausserdem schrieb er für sich selbst grössere Gesangssachen. Sein Hauptwerk auf kirchlichem Gebiet ist sein „Tod Jesu" nach Ramler. Dies wurde das berühmteste kirchliche Werk aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es ist in einer Menge von Ausgaben erschienen und bis herab auf die Gegenwart aufgeführt worden. Noch giebt es Städte wo es alljährlich aufgeführt wird, weil wohlhabende Leute Legate dafür aussetzten, damit diese Musik nicht in Vergessenheit gerathe und den Seelen der Menschen nicht entzogen würde. — Ich werde auf dieses Werk zurückkommen, sobald ich über die Kirchenmusik aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu sprechen Gelegenheit habe. —

Wie schon im Eingange erwähnt, gedenke ich jetzt noch einer dritten Richtung, der eigentlich deutschen Oper, an die sich auch die Blüthe der komischen Oper und der Operette anschliesst. Neben der Oper Italiens und Frankreichs — denn

auch für die Letztere, für Lully namentlich, waren in Deutschland schon Einige in die Schranken getreten, so der früher genannte Hamburger Telemann — neben Gluck, hatte sich diese Richtung geltend gemacht, und wurde die Vertreterin des Nationalen. R. Keiser hatte eine erfolgreiche Anregung gegeben, und das Feld der dramatischen Musik wurde von verschiedenen Tonsetzern angebaut. Am bemerkenswerthesten sind die Werke aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, namentlich die, welche der Sphäre der komischen Oper angehören. Deutschland hat hierin sogar Hervorstechendes geleistet, und es ist nur die Ungunst späterer Zeiten gewesen, wenn die Entwicklung abgebrochen wurde, wenn Deutschland auf diesem Gebiet ebenso wenig als auf dem des Lustspiels, nicht das erreicht hat, was es der ursprünglichen Anlage des Volkes gemäss hätte erreichen können.

In der ersten, noch mehr in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeichnete sich die Familie Benda, sowohl in Virtuosität, namentlich auf der Violine, als in Compositionen aus. Als Tonsetzer auf dramatischem Gebiet war es insbesondere der gothaische Kapellmeister Georg Benda, welcher sich hervorthat. Auch er hatte zwar Italien besucht und italienische Opern zur Aufführung gebracht, dabei aber das Deutsche nicht vernachlässigt. 1774 erschien sein „Dorfjahrmarkt“; später „Romeo und Julie“, „der Holzhauer“, „Orpheus“ u. s. w. Mehr noch als diese Operetten hatte ein anderes Werk desselben Mannes, das erste deutsche Melodram „Ariadne auf Naxos“ im Jahre 1774 Aufsehen erregt. In dieser neuen Gattung hatte sich früher schon in Frankreich Rousseau mit seinem „Pygmalion“ versucht; allein Benda kannte das Stück nicht und bildete, was das Musikalische betrifft, das Seinige nach eigener Ansicht. Ariadne fand auf allen deutschen Bühnen Eingang und Beifall, wurde sogar in das Italienische und Französische übersetzt, und veranlasste die Berufung des Componisten nach Paris. Die Melodramen wurden jetzt Mode und neue Werke dieser Art folgten sehr bald, insbesondere erfreute sich die spätere Medea Benda's eines grossen Beifalls. — Auf dem Gebiete

grossen Oper zeichnete sich insbesondere Anton Schweitzer, gleichfalls ein Gothaer, aus; er componirte die Opern „Rosamunde" und „Alceste" nach den Dichtungen von Wieland. Die Letztere namentlich ist beachtenswerth, sie wurde in Druck gegeben und gewann grossen Erfolg. Auf dem Gebiet der Operette war es der bekannte Johann Adam Hiller, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, der um diese Zeit der Liebling des Publicums geworden war. Dieser kränkliche, hypochondrische Mann würde warscheinlich gar nicht daran gedacht haben, solche Compositionen zu schreiben, wenn ihn nicht der Schauspieldirector Koch in Leipzig darum ersucht hätte. Hiller ging auf die Wünsche desselben ein, verband sich mit dem Dichter Chr. F. Weisse in Leipzig, und so brachten Beide vereint zuerst im Jahre 1764 die „verwandelten Weiber" auf das Theater. Unter der ausgezeichneten Schauspielergesellschaft Koch's befanden sich nur wenige leidliche Sänger; so musste Hiller vorzugsweise dem Einfachen, Liedmässigen sich bequemen. Damit aber hatte er gerade den rechten Ton, den Nagel auf den Kopf getroffen. Die Werke beider Männer und insbesondere die darin befindlichen Lieder machten ausgezeichnetes Glück, so dass fast jedes Jahr, als einmal die Bahn gebrochen war, eine neue Operette folgen konnte. Am entschiedensten griff die „Jagd" in das Leben ein; sie wurde das ausgesprochendste Lieblingsstück ihrer Zeit in dieser Gattung. Interessant ist die Dedication an die Herzogin Anna Amalia von Weimar, welche der Dichtung vorgedruckt ist, und bezeichnend für den damaligen Stand der Dinge. Es heisst darin:

Wenn unsere deutsche Schauspielkunst
Nicht eines Fürsten Schutz, nicht eines Höflings Gunst
Durch ganz Germanien sich kaum zu rühmen wusste;
Bald Gallien durch Witz, bald Welschland durch Gesang,
Wo sie kaum athmete, sie wiederum verdrang:
Wenn man das kleinste Lob der armen Kunst versagte,
Sobald sie sich nur zu gefallen wagte;
Was Wunder, dass sich nie ihr Lob
Zu jener Bühnen Stolz erhob?
Dass Deutschlands Dichter selbst Kothurn und Soccus scheuten,
Und jeden Schritt, den sie darauf gethan bereuten?

Die Stellung der deutschen Kunst der ausländischen gegenüber ist in diesen Worten deutlich ausgesprochen. Hiller's Musik ist höchst einfach, treuherzig, volksmässig, ohne irgend Ansprüche zu machen, in ihrer Art aber trefflich, und ganz den damaligen enggemüthlichen, patriarchalischen Zuständen in Deutschland entsprechend. Von dieser Beschaffenheit sind auch die Texte, mitunter etwas derb, nicht eben zart. Man war aber damals wenn auch hausbackner und philisterhafter, so doch im Ganzen noch gesünder und kräftiger. — Um dieselbe Zeit nahm auch die Kunst des Gesanges in Deutschland einen höheren Aufschwung. Es ist um so mehr der Ort hier daran zu erinnern, da es eine Schülerin Hiller's Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmähling, war, welche zuerst zu allgemeiner Anerkennung als Gesangskünstlerin auch im Auslande gelangte. Fr. Rochlitz hat über Beide, über Hiller sowohl, wie über dessen Schülerin in dem öfter genannten Werke interessante Mittheilungen gegeben. — Neben Hiller verdient auch noch der Gothaer Ernst Wilhelm Wolf in Weimar eine Erwähnung. Seine Thätigkeit fällt in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Diese Blüthe der komischon Oper blieb indess nicht allein auf Norddeutschland beschränkt; bald wurde namentlich Wien die Hauptstätte derselben. Hier war es insbesondere der ausgezeichnete Carl Ditters, später Ditters von Dittersdorf, welcher Werke von mehr als vorübergehendem Interesse schuf. Geb. 1739 kam Dittersdorf, nachdem er schon in seinem zwölften Jahre als reisender Violinvirtuos Glück gemacht hatte, als Page in die Dienste des Herzogs von Hildburghausen. Er bildete sich hier musikalisch weiter, entfloh aber wegen einiger dummen Streiche, und erhielt auf Empfehlung seines wohlwollenden Fürsten eine Anstellung am Wiener Hofburg Theater. Hier hatte er das Glück des Umgangs Metastasio's und Gluck's zu geniessen. Mit den letzteren verweilte er sogar eine Zeit lang in Italien. Bei seiner Rückkehr im Jahre 1764 ernannte ihn der Bischof von Grosswardein zum Hofkapellmeister. Er trat jetzt mit einer italienischen Operette „Amore in Musica" auf. Im Jahre 1770 kam er auf einer Reise durch Deutsch-

land zu dem Fürst-Bischof von Breslau und gewann dessen Gunst in so hohem Grade, dass dieser ihn seltsamer Weise zum Forstmeister, später zum Landeshauptmann von Freienwaldau ernannte, den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, sowie den Adel ihm verschaffte. Dittersdorf aber fühlte sich unbehaglich in seiner glänzenden Lage, benahm sich unklug, kam in zerrüttete Verhältnisse, und sah sich endlich durch den Tod des Bischofs im Jahre 1797 seiner Stütze beraubt. So starb er in Dürftigkeit im Jahre 1799. Dittersdorf's Hauptwerk „der Doctor und Apotheker" wurde 1786 in Wien zuerst gegeben, und fand dort, sowie in ganz Deutschland unermesslichen Beifall. Wir besitzen eine grosse Reihe ähnlicher Werke von ihm, unter denen ich nur an „Hieronymus Knicker" zu erinnern brauche. Dittersdorf hat auf komischen Gebiet das Grösste in Deutschland geleistet, und noch jetzt bewähren seine Werke, hier und da aufgeführt, ihre Wirkungsfähigheit. Erscheinen auch in unserer Zeit die Arien zum Theil veraltet, so sind es doch insbesondere die Ensemblestücke, die Finales, welche die ursprüngliche komische Kraft des Tonsetzers zeigen. Doctor und Apotheker war die erste deutsche komische Oper mit ausgearbeiteten Finales. Wie Mozart, war es Dittersdorf gegeben, die einzelnen Personen, wo sie vereinigt auftreten, charakteristisch zu scheiden. In der That erinnert Dittersdorf in mehr als einer Beziehung an Mozart, so durch seine treffliche Instrumentation. Auch seine Opernbücher verdienen Lob. Nehmen wir zu allen diesen Vorzügen noch hinzu, dass die Stoffe unmittelbar dem Leben des Volkes entnommen, dass sie ein treuer Spiegel desselben sind, so erklärt sich wohl die ausserordentliche Beliebtheit in jener Zeit. Wien wurde der Lieblingssitz der komischen Muse und hat, auch unter veränderten Verhältnissen, am längsten in Deutschland diese Neigung gepflegt. Fragen Sie aber wie es gekommen, dass dieser Aufschwung nur auf eine so kurze Zeitepoche sich beschränkt, so ergiebt sich die Antwort aus dem Hinblick auf die durch die napoleonischen Kriege plötzlich ernster werdenden Zeitverhältnisse. Die alte Lust und Heiterkeit, die Behaglichkeit des Daseins verschwand und machte

entgegengesetzten Stimmungen Platz. Die Zeit der Fremdherrschaft in Deutschland war nicht der Moment, wo der Sinn für das Komische weitere Geltung und Entwickelung finden konnte. Hierzu kam die Herrschaft Frankreichs auch in der Kunst. Als aber endlich die ausländischen Einflüsse besiegt waren, ist es nicht wieder zu der früheren Heiterkeit gekommen; die Stimmung blieb ernst und gedrückt. Das war für die Werke des vorigen Jahrhunderts so günstig gewesen, dass damals, bei aller Beschränktheit, die Zustände sich politisch freier zeigten, dass jenes unglückselige Misstrauen, welches jede frische Kraft zernagt, noch nicht Platz gefunden hätte. Das Lustspiel und in seinem Gefolge auch die komische Oper, kann nur gedeihen, wenn kein einengender Druck den Aufschwung und den Ausbruch der Laune hemmt. Das Lustspiel bedarf der Pressfreiheit, und da wir diese nicht besitzen, so sind wir auch noch nicht zu einem wirklichen Lustspiel gekommen, einem Lustspiel, welches sich die Aufgabe stellt, wie sie Platen ausspricht: „Volk und Mächtige zu geisseln". — Ich nenne von den Operntonsetzern des vorigen Jahrhunderts noch Friedrich Reichardt, auch in unserer Zeit als musikalischer Schriftsteller und Liedercomponist gekannt und geschätzt. Reichardt war Kapellmeister in Berlin, an Graun's Stelle, und zunächst für die grosse Oper thätig. Er ist einer der Wenigen, welcher den Bahnen Gluck's folgte. Später aber hat er sich auch im Singspiel versucht, und namentlich die Göthe'schen Texte bearbeitet. Einer der beliebtesten und fruchtbarsten Tonsetzer auf komischem Gebiet für das Volk war endlich der 1767 in Mähren geborene Wenzel Müller, Dittersdorf befreundet und von ihm gefördert. Dieser hat mehr als 200 Stücke dieses Genres geliefert.

Ich wende mich nun zu dem zweiten Hauptgegenstand unserer heutigen Betrachtung.

Die Instrumentalmusik ist ganz eigentlich das dem modernen Geiste Entsprechende. Früher war die Kunst gebunden an das Wort, insbesondere an religiöse Texte. Den bis dahin ungeahnten Regungen, welche sich jetzt Bahn brachen, der entfesselten Leidenschaft, dem freien Ergehen des Subjects dient die Instru-

mentalmusik als Organ des Ausdrucks. Erblicken wir in dem Entwicklungsgange der Tonkunst überhaupt die Bewegung vom Objectiven zum Subjectiven, von Darstellung eines allgemeinen Inhalts und allgemeiner Zustände zur Entfaltung alles Dessen, was die besondere Welt des Einzelnen bildet, so ist die Instrumentalmusik die subjectivste Kunstgattung, und sie erscheint darum auch am spätesten auf classischer Höhe. Auf die Kirchenmusik folgt die Oper und an diese schliesst sich die Instrumentalmusik in ihrer Vollendung.

Unsere Blicke werden jetzt auf die Familie Bach zurückgelenkt. Die kunstgeschichtlich wichtigsten Söhne Sebastians habe ich Ihnen schon namhaft gemacht. Jetzt tritt uns vor Allen Emanuel Bach entgegen, als derjenige an den sich die Entstehung der modernen Instrumentalmusik knüpft, als der erste Repräsentant der Neuzeit auf diesem Gebiet. Händel zeigte sich dem vocalen, Seb. Bach dem instrumentalen Element überwiegend zugeneigt. Dem entsprechend schliesst sich, sehr bedeutsam, auch im weiteren Fortgange die Oper, überhaupt die Gesangsmusik, vorzugsweise an den Ersteren, während die Instrumentalmusik von dem Letzteren ihren Ausgangspunct nimmt.

Interessant ist es, zu sehen, wie das Genie Seb. Bach's, wenn der Ausdruck erlaubt ist, in den Söhnen sich theilt, wie der Vater alle Seiten in sich zusammen fasst, die Söhne dagegen zwar reich, aber einseitiger begabt sind, diese einseitigere Begabung indess gerade die Ursache der Weiterbildung der Tonkunst wurde. Neben Emanuel erscheint als der reichbegabteste Friedemann Bach. Besass der Letztere die Tiefe, das grüblerische seines Vaters ohne dessen Ehrenfestigkeit und Gediegenheit, ohne dessen ernste Haltung, so Emanuel mehr das Klar-Verständige ohne jene Eigenschaften, und zeigt sich darum mehr als Künstler im modernen Sinne. Wilhelm Friedemann Bach, der älteste Sohn Sebastians, war geb. zu Weimar im Jahre 1710. Der Leipziger Thomasschule zu seiner Bildung übergeben, zeigte er treffliche Anlagen, so dass seine Lehrer Ausgezeichnetes von ihm hofften. Später studirte er Jurisprudenz, fühlte sich aber unter den Wissenschaften vor-

zugsweise zur Mathematik hingezogen, eine Neigung, welche sich bei, dem Grüblerischen und Tiefsinnigen zugewendeten Tonkünstlern häufig findet. In Musik unterrichtet wurde er von dem Vater und hatte es im Theoretischen und Praktischen schon früh so weit gebracht, dass dieser nicht leicht befriedigt, auch nach dieser Seite hin Hervorstechendes von ihm erwartete. Im Jahre 1733 wurde er nach Dresden als Organist an die Sophienkirche berufen. Später begab er sich als Musikdirector und Organist nach Halle; er hat von diesem Aufenthalt den Namen des Halleschen Bach erhalten. Friedemann Bach hat den Erwartungen, welche man von ihm hegte, nicht entsprochen, entsprochen zwar in dem Sinne, als er Meister seiner Kunst war, so dass Emanuel von ihm urtheilte, er allein sei im Stande ihren grossen Vater zu ersetzen, nicht aber in soweit, um eine bleibende kunstgeschichtliche Bedeutung zu erlangen. Die Ursache lag in seinem unglücklichen Naturell, in einem Missverhältniss seiner Kräfte. Hoch begabt, scheinen ihm die Eigenschaften des Charakters, welche eine solche Begabung erst zu fruchtbringender Entfaltung bringen können, gemangelt zu haben. Seine aus fortwährender Versenkung in seine Kunst hervorgegangene Zerstreutheit würde man entschuldigt haben, wenn er nur einigermassen bemüht gewesen wäre, dieselbe zu beseitigen oder zu mindern; aber auch in dieser Beziehung hat er keinen Versuch gemacht, und wanderte lieber von Halle fort, sein Amt verlassend, als er einmal von seinen Vorgesetzten ernstlich zur Rede gestellt wurde. Andere Eigenheiten entstanden jedoch aus dieser Versenkung in sich, welche nicht zu entschuldigen waren. Sein Charakter wurde finster, menschenfeindlich, zurückstossend, zanksüchtig, er verhärtete sich in sich und betrachtete in anmassendem Künstlerstolz die Welt und die Verhältnisse derselben geringschätzig. Zuletzt wurde er gehasst, ja von seinen eigenen Brüdern verachtet, und hat sich dem Trunke ergeben. Er starb zu Berlin im Jahre 1784. Die Kunstgeschichte nennt ihn nur, um eine untergegangene Grösse zu bezeichnen; sie nennt ihn als ein Glied dieser ausgezeichneten Künstlerfamilie, von bleibender Bedeutung ist er nicht, auch sind nur wenige seiner

Werke herausgegeben und bekannt geworden. Was man von Friedemann Bach hoffte, hat der jüngere Bruder Emanuel geleistet, er, der Anfangs nicht einmal zum Musiker bestimmt war. Philipp Emanuel Bach war geb. zu Weimar im Jahre 1714, der zweite Sohn Sebastian's. Er wurde von diesem ausdrücklich nicht der Tonkunst, sondern wie so eben erwähnt, den Wissenschaften gewidmet. Die beste und bequemste Vorbereitung dafür fand sich bei der Uebersiedelung nach Leipzig. Emanuel besuchte ebenfalls die Thomasschule, später die Universitäten zu Leipzig und Frankfurt a. d. O. und sollte nach Beendigung dieses Cursus mit einer reichen liefländischen Familie eine Reise durch England, Frankreich und Italien antreten, als ihm ein Ruf von Friedrich dem Grossen, damaligen Kronprinzen, zukam, worin er aufgefordert wurde, eine musikalische Stellung zu übernehmen. Seine Beschäftigung sollte darin bestehen, Friedrich's Flötenspiel auf dem Flügel zu begleiten. Bald gewann er, der nun die wissenschaftliche Laufbahn aufgegeben hatte, die Gunst seines Monarchen, und die Folge war, dass er eine sehr ehrenvolle, angenehme Stellung erhielt, als Friedrich zur Regierung gelangte. So vergingen die Jahre in erfreulicher Thätigkeit. Später nahm jedoch Bach's Zufriedenheit ab. Der König, mit ganz anderen Interessen beschäftigt, vernachlässigte seine Musiker. Bach nahm daher einen Ruf nach Hamburg als Musikdirector der Hauptkirchen an, und lebte dort bis an seinen Tod im Jahre 1788, vertraut mit den vorzüglichsten Männern, auch mit Klopstock, in äusserst ehrenvoller, einflussreicher Thätigkeit. Er hat, wie schon früher erwähnt, von diesem Aufenthalte den Namen des Hamburger Bach erhalten. — Betrachten wir jetzt die Bedeutung desselben als Tonsetzer, seinen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst, so zeigt sich ein scheinbar zufälliger Umstand von grossem Einfluss. Sebastian Bach hatte bei dem musikalischen Unterricht dieses Sohnes einen anderen Weg eingeschlagen. In der Meinung in ihm einen Dilettanten zu bilden, der die Kunst nur zu seiner Freude und Erholung betreibe, hielt er ihn ferner von dem streng Schulmässigen, von dem was in der Musik jener Tage feststé-

hende Manier geworden war. Möglichst vollkommenes Clavierspiel und möglichst entwickelte Fertigkeit im freien Phantasiren schienen Seb. Bach für einen Dilettanten das Wesentlichste. Dadurch aber rief der Vater unbewusst in dem Sohne eine ganz neue Richtung hervor. Denn dieses tägliche Ueben in freier Phantasie hielt den Geist des Sohnes frei, gestattete seiner Individualität unbeschränktes Spiel und entschiedenen Einfluss, entschiedeneren, als bis dahin an irgend einem deutschen Tonkünstler zu bemerken war, entschiedeneren, als die gelehrten gleichzeitigen Meister ohne Nachtheil für ihre Kunst und deren Würde zugestehen zu dürfen glaubten. Die Bevorzugung des Claviers auf Kosten der Orgel leitete ausserdem immer mehr zum Weltlichen hin, war überhaupt auf Em. Bach's künstlerischen Charakter von wesentlich bestimmender, nachhaltiger Wirkung. Nehmen wir nun hierzu noch ein dieser Richtung entsprechendes Naturell, sanguinische Beweglichkeit, aufgeweckten Sinn, der sich in der Jugend in der Lust zu allerlei neckischen Streichen zeigte, Behendigkeit, ein leicht aufgeregtes, oft wandelbares Wesen, jedoch ohne Nachtheil für das Tiefere, so erklärt sich, wie sich in Em. Bach eine Richtung ausprägen konnte, welche, entsprechend dem allgemeinen geistigen Umschwung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, im Gegensatz zu der alten Objectivität den eigenen Geist und die eigene Gefühlsart des Künstlers zur Darstellung brachte, und so die moderne Instrumentalmusik unmittelbar einleitete, die Basis wurde, auf welcher das spätere, grosse Gebäude derselben sich erhob. Em. Bach's Compositionen, besonders die für das Clavier, enthalten neben Vielem, was der alten Schule angehört, ganz unumwunden und unbefangen dieses Neue; sie bringen in Fülle Merkmale jenes leichten, neckenden, leicht aufgeregten Wesens, welches vorhin schon erwähnt wurde. Je höher Emanuel sich in gereiften Jahren stellen lernte, um so höher lernte er auch diese Eigenthümlichkeit schätzen, da sie es gerade war, worin ihn später Kenner und Publicum bewunderten. Mit dem Leben vertrauter als Sebastian, durch Umgang, Verhältnisse und allseitige, gediegene Bildung geglättet, das Feine

und Gewandte des höheren, geselligen Lebens sich aneignend, war er im Stande zu der grossartigen Gediegenheit und Festigkeit des Vaters noch gefälligen Glanz, feinere, bewegtere Wendungen hinzuzubringen, und er ist durch diese Verbindung, dadurch, dass das Wechselnde, Vielgestaltige der Individualität auf diesem Hintergrunde erscheint, der Begründer der modernen Richtung der Tonkunst, im weiteren Sinne des Wortes der Begründer der romantischen Richtung derselben, der unmittelbare Vorläufer Joseph Haydn's geworden. Dass er es gewesen ist, welcher die Sonatenform zuerst zu höherer, künstlerischer Bedeutung erhob — sein Hauptwerk sind seine „Sonaten für Kenner und Liebhaber" — ist schon erwähnt worden. So gross hierdurch sein Einfluss war, so gross war derselbe auch, was Clavierspiel betrifft. Er ist als der erste durch nachhaltige Bedeutung ausgezeichnete Lehrer für dieses Instrument zu bezeichnen. Sein „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" brach die Bahn, und enthält so Vorzügliches, dass derselbe noch in der Gegenwart aller Beachtung werth ist. Mozart hatte, als er wenige Jahre vor seinem Tode in Hamburg war, Bach fleissig besucht, und urtheilte über ihn, nachdem er ihn einige Male in freien Phantasien gehört: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein .... Mit dem was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie er's macht, da steht ihm Keiner gleich." Sie entnehmen aus alle dem, welche ausgezeichnete Stellung Em. Bach in der Geschichte der Kunst einnimmt. Nur auf dem Gebiet der Gesangscomposition war er weniger glücklich. Der Beweglichkeit seines Wesens, der grossen Freiheit, mit der er zu schreiben gewohnt war, legte die angemessene Behandlung der Worte einigen Zwang auf. Wenn demohngeachtet seine Hauptwerke auch aus der Sphäre, worin er das Vorzüglichste geleistet hat, jetzt den Meisten unbekannt sind, so theilt er — in dem neulich schon besprochenen Sinne — das Schicksal aller Derer, welche eine neue Epoche beginnen. Die bedeutenderen Leistungen der Nachfolger lassen die ersten Anfänge vergessen; für die Kunstgeschichte

aber sind solche Anfänge von grösster Wichtigkeit. — Als ich über Seb. Bach sprach, nannte ich ausser den jetzt besprochenen, noch zwei Söhne desselben, den Bückeburger und den Londoner Bach. Um das Bild dieser Familie zu vervollständigen, mögen diese hier noch im Vorübergehen eine Erwähnung finden. Beide sind von geringerer Bedeutung; der Erstgenannte nahm sich Emanuel zum Muster, der zweite war Modecomponist und entfernte sich am Weitesten von der künstlerischen Hoheit seines Vaters, auch im Leben am weitesten von dessen bürgerlicher Ehrenfestigkeit. Er war ein Mann des Salons und hinterliess, obschon er viel verdiente, eine grosse Schuldenlast. In Mozart's Leben werden wir ihm noch einmal begegnen.

Sie erblicken jetzt die Entwicklung so weit gediehen, dass nun bald der Höhepunct der zweiten Epoche, der des schönen Styls, erstiegen werden konnte. Noch ein wichtiger Schritt indess war zu thun. An Gluck's Leistungen auf dem Gebiet der Oper konnten sich unmittelbar die Mozart's in gleicher Sphäre anschliessen. Jenes indess, was Em. Bach gegeben hatte, war noch nicht ausreichend, als dass unmittelbar ähnliche Schöpfungen auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik hätten folgen können. So Bedeutendes Gluck und Em. Bach auch schon auf dem Gebiet der Orchestercomposition producirt hatten, so war doch dadurch die Instrumentalmusik noch nicht zu einer der Oper analogen Höhe gebracht worden. Noch eine Stufe war zu ersteigen, bevor Mozart, allseitig vorbereitet, erscheinen konnte. Dies geschah durch J. Haydn, und unsere Betrachtung leitet uns daher unmittelbar auf diesen. Joseph Haydn war geb. im Jahre 1732 in dem Dorfe Rohrau in Niederösterreich an der Grenze von Ungarn, unter zwanzig Geschwistern der älteste Sohn. Sein Vater war ein Wagner und übte in jenem Dorfe die Profession aus. Auf der Wanderschaft, als Handwerksgesell, hatte derselbe ein wenig Uebung auf der Harfe sich zu verschaffen gewusst. Er setzte als Meister in Rohrau zur Erholung nach der Arbeit die Beschäftigung mit diesem Instrumente fort, indem er gewöhnlich den Gesang seiner Frau begleitete. Der junge Joseph war bei diesen Uebungen zugegen,

und die ersten Eindrücke, die er von der Aussenwelt erhielt, die ersten Eindrücke, welche in ihm hafteten, waren daher vorzugsweise Töne; sein Geist erwachte unter Melodien. Jene Lieder hatten sich so tief in sein Gedächtniss geprägt, dass er sich derselben noch im spätesten Alter erinnerte. Die erste Anregung für Musik war gleichzeitig mit dem Erwachen seines Bewusstseins überhaupt. Sechs Jahre alt gab man das Kind zu einem Verwandten, einem Schulmeister aus dem benachbarten Städtchen Haimburg. Hier erhielt derselbe Unterricht in den gewöhnlichen Schulkenntnissen, im Singen, und was für den späteren Instrumentalcomponisten das Wesentlichste war, fast auf allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe", sagte Haydn später oftmals, „dass er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch dabei mehr Prügel als zu Essen bekam." Empfohlen durch seine gute Stimme und durch seine Geschicklichkeit kam er einige Jahre später als Chorknabe an die Stephanskirche in Wien, wo er bis in sein 16tes Jahr blieb. Der in Haimburg begonnene Unterricht wurde hier etwas genauer und gründlicher fortgesetzt, ohne dass jedoch Haydn eigentliche Anleitung in der Composition erhalten hätte. Seine Vorbildung beschränkte sich allein auf Unterweisung im Praktischen und eigene Compositionsversuche, mit denen er früh hervortrat. Als der Bruch der Stimme erfolgte, erhielt er seine Entlassung; er war der Dürftigkeit Preis gegeben, da er nicht die geringste Unterstützung von seinen armen Eltern erhalten konnte. Mitwirkung in den Orchestern und bei Nachtmusiken gewährte ihm seinen Unterhalt. Er bewohnte ein armseliges Dachkämmerchen ohne Ofen, wo der Regen eindrang. „Wenn ich aber", erzählte er später, „an meinem alten, von Würmern zerfressenen Clavier sass, beneidete ich keinen König um sein Glück." Um diese Zeit fielen ihm die sechs ersten Sonaten von Em. Bach in die Hände. „Da kam ich nicht mehr von meinem Clavier weg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss wissen, dass ich dem Em. Bach sehr Vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe. Bach liess

mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen." Haydn's Leben ist bis weit herauf in die späteren Jahre eine ununterbrochene Folge von Mühseligkeiten und steten Entbehrungen gewesen; erst spät nahm sein Geschick eine bessere Wendung, nahm zugleich seine schaffende Thätigkeit den höchsten Aufschwung. Haydn wurde zuerst bei einem Grafen Morzin als Musikdirector angestellt, bald darauf aber trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste der Fürsten Esterhazy, wo er dreissig Jahre lang blieb. In dieser Stellung thätig, lebte er meist in Eisenstadt in Ungarn, abgeschlossen, nur für die Kapelle dieses Fürsten thätig, nur zwei bis drei Wintermonate in Wien zubringend, in einer äusserlich beschränkten, für die Ausbildung seines Genius jedoch sehr günstigen Lage. „Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich Original werden." Er hatte hier zahlreiche Kräfte zu seiner Disposition und konnte Erfahrungen sammeln. Schon vorhin wurde bemerkt, das Haydn sich frühzeitig in eigenen Compositionen versucht hatte. Achtzehn Jahre alt componirte er sein erstes Quartett, um nicht viele Jahre später seine erste Oper „der krumme Teufel", eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirector Affligio, die auch desswegen nach dreimaliger Aufführung verboten wurde; als Musikdirector im Dienst des Grafen Morzin seine erste Symphonie. Die Entstehung dieser Werke war stets eine rein zufällige; durch äussere Veranlassungen wurde er dahin geführt. — Wir haben bis jetzt zwei Epochen in Haydn's Leben durchlaufen, die erste seiner kümmerlichen Existenz, zugleich seiner Lehrjahre, die zweite, welche durch den Aufenthalt beim Fürsten Esterhazy bezeichnet wird. Im Jahre 1790 starb dieser Fürst, und mit diesem Todesfall beginnt die dritte, wichtigste Epoche. Erst jetzt trat er in die grosse Welt ein, wurde in weiteren Kreisen bekannt und erlangte eine ausgezeichnete persönliche Stellung; zugleich nahm seine gesammte künstlerische Thätigkeit den höchsten Aufschwung. Die Werke, welche wir kennen, und die sein Andenken bei der Nachwelt lebendig erhalten werden, sind erst in dieser Epoche seines Schaffens entstanden. Ein gewisser Salomon aus Cöln,

damals in London bei dem Professional-Concert in Hanover-Square engagirt, hatte sich schon öfter brieflich an Haydn gewendet und ihn nach London eingeladen, Haydn hatte aber stets die Einladung abgelehnt. Salomon befand sich gerade in Deutschland, um neue Mitglieder zu engagiren, als er die Todesnachricht des Fürsten erfuhr. Sogleich eilte er nach Wien und trat bei Haydn mit den Worten ein: „Machen Sie sich reisefertig, in vierzehn Tagen gehen wir mit einander nach London“. Haydn sträubte sich anfangs gegen den Vorschlag, berief sich auf seine Unkenntniss der englischen Sprache und auf seine Unerfahrenheit im Reisen. Aber bald wurden diese Einwendungen beseitigt. Salomon stellte so günstige Bedingungen, dass nun mit einem Male die äussere Lage des bis dahin immer noch bedrängten Tonkünstlers eine andere Wendung nahm. Zu Ende des Jahres 1790 traten Beide die Reise nach London an. Haydn rechnete die Jahre, welche er in England zubrachte, zu den erfreulichsten seines Lebens. Das Glück begünstigte ihn, und Haydn erfuhr, was Wenigen vergönnt ist; er wurde geehrt, höher fast als Händel, seine europäische Berühmtheit ging von hier aus, und das hohe Alter welches er erreichte, gewährte ihm die Möglichkeit, diesen Ruhm noch zu erleben und die Früchte desselben zu geniessen. In England eröffnete sich für ihn in der That eine neue Welt, hier begann die Zeit seiner Erndte und zugleich, wie schon erwähnt, die seiner grössten Schöpfungen. Hier hat er seine noch jetzt anerkannten Symphonien und Quartette, die ersten classischen Leistungen auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, geschrieben, seine beiden bedeutendsten Oratorien aber, die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ nach seiner Rückkehr, als er in Wien privatisirte. Haydn führte über seinen Aufenthalt in England selbst ein Tagebuch. Diese uns durch Griesinger in der Biographie des grossen Tonkünstlers mitgetheilten Notizen (Allg. musik. Zeitung vom Jahre 1809) betreffen zwar nur Aeusserlichkeiten, aber es ist daraus ersichtlich, wie sehr das Londoner Leben verschieden war von dem früheren beim Fürsten Esterhazy, und wie Haydn's Kräfte durch die Anerkennung welche er fand, gehoben

und gesteigert werden mussten. So hatte der arme Musikant allmälig zu den höchsten Kreisen der europäischen Gesellschaft sich emporgearbeitet. Haydn wiederholte öfter, dass er in Deutschland erst von England aus berühmt geworden sei. Der Werth seiner Werke war anerkannt, aber laute, enthusiastische Huldigungen folgten erst nach seiner Rückkehr. Jetzt, nach einem zweimaligen Aufenthalt in London, kaufte er sich in Wien ein Haus und lebte, zurückgezogen von allen Geschäften, fortan nur der Composition. Die Schöpfung componirte er im Jahre 1797 die Jahreszeiten wurden zum ersten Male 1801 aufgeführt. Haydn war 69 Jahre alt, als er die Liebe von Hannchen und Lucas gesungen hatte. Sie gewahren bei ihm, wie bei den vorausgegangenen Meistern, bei Händel, bei Gluck, die höchste Schöpferkraft fast im Greisenalter. Die Naturen des vorigen Jahrhunderts zeigen eine weit grössere Zähigkeit und Festigkeit, als das gegenwärtige Geschlecht, wo derartige Beispiele kaum noch vorkommen dürften. Wie das vorige Jahrhundert im Vergleich mit der Gegenwart überhaupt noch einen saftreicheren Boden besass, wie damals die Lebenskraft nicht so schnell, als in der Jetztzeit, durch stete Aufregungen, durch die Unruhe des gesammten Lebens, verzehrt wurde, so erblicken wir überhaupt eine nachhaltigere Schöpferkraft, einen minder schnell versiegenden Born der Productivität. Durch die beiden genannten Oratorien setzte Haydn seinem Ruhm die Krone auf. Aus allen Ländern kamen ihm fortan bis an seinen Tod die ehrenvollsten Beweise der Anerkennung. Endlich unterlag seine Körperkraft. Hochverehrt und allgemein geliebt, sich seiner zurückgelegten Laufbahn freuend, lebte er noch mehrere Jahre, wie ein Vater unter seinen Kindern, in Wien. Er starb während der Belagerung Wiens im Jahre 1809. — Dies sind einige Hauptpuncte aus dem einfachen, aber ansprechenden Leben des grossen Tonkünstlers. Einfach bürgerlich, ehrbar, noch ganz in der Weise des vorigen Jahrhunderts, mit dem Volke, aus dem er hervorgegangen war, sympathisirend, natürlichen Behagens voll, welches sich bis zum Ausdruck argloser Schalkheit steigerte, ein Sohn seines Vaterlandes, sich ergehend in behaglicher öster-

reichischer Gemüthlichkeit und Herzensheiterkeit, kindlich fromm, glücklich in der Beschränkung und entfernt von aller fortreissenden Leidenschaft, so zeigt sich uns sein Wesen. Haydn hat in seinem langen Leben ausserordentlich viel Musik gemacht. Griesinger theilt uns ein nicht einmal vollständiges Verzeichniss mit; 119 Symphonien, 83 Quartetts, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 15 Messen, 163 Compositionen für das Baryton, das Lieblingsinstrument Esterhazy's, 44 Claviersonaten u. s. f. finden sich darin notirt. Viele dieser Werke gehören indess, wie Ihnen schon aus dem bisher Dargestellten ersichtlich, der Zeit seiner Entwicklung an; das Wichtigste fällt in die letzte Epoche, in die Jahre von 1790 an, in die Zeit demnach, wo Haydn, der Vorgänger Mozarts, zugleich wieder dass durch diesen Geleistete für eigene Steigerung und Weiterbildung benutzen konnte. Seine Opern sind Gelegenheitswerke, und haben eine weitere Verbreitung nicht gefunden; auch lag ihm, dem es nur darauf ankam sein unschuldvolles Gemüth auszuprechen, das Dramatische fern. Ueber die Bedeutung seiner kirchlichen Werke werde ich später noch zu sprechen Gelegenheit haben. Seine Religiosität war Naturreligion, er war fromm, aber weit entfernt, Streng-Kirchliches in sich aufzunehmen und zur Darstellung zu bringen. Haydn ist der Anfangspunct für die Neuzeit, er ist der Grund und Boden, auf welchem Mozart und die umfassende Schule desselben sich erheben konnten. Er hat die moderne Zeit eröffnet durch sein von allen positiven Stimmungen der Kirche, von aller Ueberlieferung abgewendetes, heiteres, nur von einem kindlich unschuldsvollen Inhalt erfülltes Gemüth. Es ist die frische, natürliche Empfindung, welche in ihm hervortrat, mit historischer Nothwendigkeit hervortreten musste, um eine in der Darstellung des rein Menschlichen wurzelnde Kunst zu begründen. Er ist der erste Repräsentant jenes freien, von aller Ueberlieferung und Autorität abgewendeten Geistes, welcher gleichzeitig, wie in allen Gebieten, so namentlich auf dem der Poesie zur Erscheinung kam. Die Instrumentalmusik ist die diesem Geiste entsprechende Kunstgattung, und so sehen wir in Haydn denjenigen, der dieselbe zuerst zur selbstständi-

gen Kunst emporhob. Seine Schöpfungen in dieser Sphäre sind das Bedeutendste, was er gegeben hat, neben diesen seine beiden Oratorien. Tiefbedeutsam ist dabei, gerade in diesem Moment die Wanderung der Tonkunst von Nord- nach Süddeutschland. Der früheren Richtung hatte mehr das norddeutsche Wesen entsprochen. Jetzt, wo es darauf ankam, die entfesselte Empfindung auszuströmen, den Inhalt des Herzens auszusprechen, der Phantasie immer grösseren Spielraum zu gestatten, zeigt sich sogleich Süddeutschland, Oesterreich eine ganze Epoche hindurch als die Heimath der Tonkunst.

Wir haben jetzt die vormozart'sche Epoche abgeschlossen und sind auf dem Puncte angelangt, die durch Mozart bewirkte Umgestaltung der Tonkunst, die Einflüsse derselben auf die ganze civilisirte Welt zu betrachten. In Mozart kommt die bisherige Entwicklung nicht blos der deutschen, nein, der europäischen Musik zu ihrer höchsten Blüthe. Jetzt waren die Mittel gegeben, jetzt die Kunst so weit gesteigert, um unmittelbar auf diesen Culminationspunct hinführen zu können. Die Voraussetzungen, die Grundlagen dieser Zuspitzung, sind durch das geboten was die gesammte Tonkunst bis dahin erreicht hatte. Was seit Jahrhunderten erstrebt worden war, gelangte jetzt zur Vollendung und zum Abschluss. Die italienische Musik hatte, soweit es auf dieser Stufe und bei diesem Princip möglich war, ihre classische Höhe erreicht. Es war der Zauber sinnlicher Schönheit, den dieses Land vorzugsweise zur Erscheinung gebracht hatte. Italien war erfindend vorangegangen, ohne indess diesen Erfindungen die entsprechende Steigerung und Fortbildung geben zu können. Daneben hatte sich in der deutschen Musik eine grosse geistige Macht, Tiefe des Ausdrucks und der Charakteristik offenbart. Beide Länder hatten damit begonnen, den würdigsten Inhalt, den Inhalt der Religion, ein Allen Gemeinsames, ein Objectives, durch Töne zur Darstellung zu bringen. Die Entwicklung subjectiver Mannichfaltigkeit war darauf gefolgt, und mit dieser Wendung war unmittelbar die Bahn für die gesammte neuere Kunst gebrochen worden. Italien hatte zunächst die Oper mehr nach der lyrischen Seite hin ausgebildet; Hän-

del war dieser Richtung mit seiner überwiegenden epischen Natur gegenüber getreten. Gluck aber war es vorbehalten, auf der Grundlage des bis dahin Geleisteten die Wendung zum Dramatischen hin zu vollbringen. Wir erblicken Frankreich, eintretend in die allgemeine Bewegung, Deutschland aber hatte innerhalb seiner Grenzen vielfach disparaten Elementen Raum gegeben. Alle Kunstmittel waren bis zu möglichster Höhe der Ausbildung gesteigert, zuletzt sahen wir noch die Entstehung der dritten mächtigsten Kunstgattung, der Instrumentalmusik in Deutschland. Dies sind die Resultate aller Bestrebungen, Resultate welche nothwendig waren, um die Schöpfungon des grössten musikalischen Genies, um Mozart, möglich zu machen. Jetzt naht die Zeit, wo über alles bis dahin Erreichte Abrechnung gehalten wird, wo es sich über seine Brauchbarkeit zu dem grossen Bau aller Nationen ausweisen muss. Betrachten wir den durchlaufenen Weg, so erkennen wir als leitendes Princip, dass es bis dahin darauf angekommen war, jede Nationalität nicht nur, sondern auch jede besondere Kunstgattung, jeden Kunststyl, jede Richtung für sich, getrennt von allen Anderen herauszuarbeiten, gesondert zur Selbstständigkeit zu führen, allein und geschieden von allem Uebrigen zur Geltung zu bringen. Jedes Land hatte seine besondere Aufgabe von dem Geist der Geschichte erhalten, jede Richtung ihre besondere Mission. Jetzt naht die Zeit der Erndte, jetzt der Moment, wo ein Universalgenie alles Vereinzelte zu einem grossen, organischen Ganzen zusammenfassen sollte. Diese That Mozart's haben wir in der nächsten Vorlesung näher zu betrachten.

Vierzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Während Händel, Gluck, Haydn erst in späteren Jahren sich in ihrer ganzen Tiefe erfassen lernten, sehen wir bei dem am höchsten begabten Mozart schon in früher Jugend ein vollständig entwickeltes musikalisches Bewusstsein, und in demselben Verhältniss ein rasches Wachsthum. Wir erblicken bei Mozart dieselbe Frühreife, wie bei Wunderkindern, nur mit dem Unterschied, dass dies so früh sich Zeigende bei ihm zu immer herrlicherer Entfaltung gedieh, während bei jenen Wunderkindern die Verheissungen der Kindheit fast niemals in Erfüllung gehen. Mozart war mehr wie jeder Andere der gewöhnlichen irdischen Bedingungen, einer gewöhnlichen, nur allmäligen Entwicklung überhoben. Mit dem innersten Mittelpunct seines Wesens in seiner Kunst wurzelnd, von allem Uebrigen nur äusserlich berührt, eilte er unaufhaltsam und mit einer Raschheit der Entwicklung, welche selbst seinen ihn täglich beobachtenden Vater in Erstaunen setzte, seinem hohen Ziele entgegen. Wenn bei Anderen so häufig das völlige Aufgehen in dem Einen gehindert wird durch fremdartige Interessen und Bestrebungen, welche auch befriedigt sein wollen, so zeigt sich Mozart ganz von Musik durchdrungen und erfüllt, alle Eindrücke gestalten sich ihm musikalisch, die Sprache der Töne ist seine einzige Sprache, er ist der Fleisch gewordene musikaliche Genius.

Das äussere Leben dieses grössten unserer Tondichter ist

sehr einfach dahin geflossen, und es ist deshalb, sobald man auf das Allgemeinste beschränkt ist, des Hervorstechenden nicht viel zu berichten. Von dem Augenblicke an, wo Mozart's Bewusstsein für Musik erwachte, bis an sein Ende lebte er einzig und allein für seine Kunst. Er starb, als er seine Aufgabe erfüllt hatte.

Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart war geb. am 27ten Januar 1756 zu Salzburg. Er war das jüngste unter sieben Kindern, von denen er und eine um fünf Jahre ältere Schwester allein am Leben blieben. Sein Vater Leopold war Vice-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, ein trefflicher Musiker, ausgezeichnet als Lehrer, zugleich ein gewandter, praktischer, weltkluger Mann, der rechte, um einen solchen Sohn zu erziehen und zu bilden. Gewährt uns der Letztere das Bild des höchsten Genius, so zeigt der Erstere alle jene Fähigkeiten, welche nothwendig waren, um diesen Genius für die Welt möglich zu machen. Die Fähigkeiten des Einen schliessen die des Anderen aus; Beide aber ergänzen sich, und so wird es möglich, das höchste Ziel zu erreichen. Mozart verbrachte seine Jugend auf Reisen, in Deutschland, Frankreich, England und Italien; im reiferen Alter wählte er bekanntlich Wien zu seinem bleibenden Wohnsitz, und verliess dasselbe auch nur für kürzere Zeit, um Kunstreisen zu machen. Er wurde von dem Vater zugleich mit seiner Schwester Anna Maria unterrichtet. Als der Knabe in sein sechstes Jahr ging, hielt jener seine beiden Schüler für weit genug vorgeschritten, um mit denselben in der Welt aufzutreten. Die erste Reise ging nach München, und schon dort erndteten die beiden jungen Virtuosen den glänzendsten Beifall. Im September desselben Jahres 1762 begab sich die ganze Familie nach Wien, wo ihr mehrere einflussreiche Gönner bald Zutritt bei Hofe verschafften. Kaiser Franz I. unterhielt sich mehrmals mit dem kleinen Wolfgang, den er mit Gunstbezeugungen überhäufte, indem er ihm unter Anderen auch mit einem Galakleide nach französischem Geschmack beschenkte, welches für den Erzherzog Maximilian angefertigt war. Mehrere charakteristische

Anekdoten werden aus der Zeit dieses Aufenthaltes erzählt. In Wien hatte Wolfgang eine kleine Geige zum Geschenk erhalten und sich auf derselben ohne Vorwissen seines Vaters geübt. Zu Hause überraschte er diesen, indem er in einem Trio, nachdem er lange vergeblich hatte bitten müssen um die Erlaubniss zu erhalten, die zweite Violine zu aller Verwunderung ganz correct vortrug, er überraschte den Vater ebenso, wie mehrere Jahre früher, wo dieser die ersten Compositionsversuche, ein Clavierconcert, durchgesehen hatte, und mit Bewunderung gestehen musste, dass „Alles richtig und nach den Regeln gesetzt“ sei, nur das zahllose Tintenkleckse die Handschrift ziemlich unleserlich gemacht hatten. Jetzt wieder zu Hause angekommen, erkannte Leopold Mozart bald, wie Deutschland in seinen damaligen Zuständen ein viel zu enger Schauplatz für das Genie seines Sohnes sei. Eine Reise nach Paris wurde beschlossen. Dort angekommen, gab Wolfgang vielfache Proben seiner ausserordentlichen Befähigung, erregte Enthusiasmus, Bewunderung, bei den Empfänglicheren das Gefühl des Erstaunens über ein unglaubliches Wunder. Mehrere Briefe Grimm's, eines Freundes von Rousseau und Diderot, damals Secretär des Herzogs von Orleans, geben dieser Empfindung Worte. Nach fünfmonatlichem Aufenthalt gingen die Reisenden nach England, später nach Holland. Ueberall dieselben Beweise ausserordentlicher Begabung, dieselben Zeichen des Erstaunens. Interessant war in London die Bekanntschaft mit Bach, dem Sohne Sebastians, den ich schon früher unter dem Beinamen des Londoner erwähnte. In Amsterdam wurde den Reisenden während der Fastenzeit erlaubt, zwei Concerte zu geben, weil „die Verbreitung der Wundergaben der Kinder zu Gottes Preise dienten“. Wolfgang war nun schon unermüdlich thätig im Componiren, seine ersten Werke, vier Claviersonaten mit Violinbegleitung, erschienen zu Paris. Das Jahr 1767 brachte er ganz zu Hause zu und widmete es den Studien. Später wurde abermals eine Reise nach Wien unternommen. Am Hofe Joseph II. dieselbe schmeichelhafte Aufnahme wie früher. Doch schon jetzt liess sich die Wendung des Geschicks wahrnehmen, welche die

Epoche der reifen Mannesjahre Mozart's so sehr in Schatten stellte gegen die der Kindheit. Mozart musste, wie wenige Künstler, den schmerzlichsten Wechsel des Glücks erfahren. Angestaunt in der Kindheit als die ausserordentlichste Erscheinung, gepriesen und bewundert von Künstlern und Nichtkünstlern, Gegenstand der Liebkosungen aller Fürsten, überschüttet mit Geschenken, wurde er verkannt, verfolgt, zurückgesetzt als die frühen Verheissungen seines Genius in Erfüllung gingen, als er auf dem Puncte stand, seine unsterblichen Werke zu schaffen. Schon zur Zeit dieses zweiten Aufenthaltes in Wien begann jener geheime Neid, begannen jene Kabalen und Ränke sich geltend zu machen, gegen die er zeitlebens kämpfen sollte. Mozart schrieb hier seine erste Oper „la finta simplice" im Auftrage Joseph II.; sie wurde aber in Folge jener Kabalen nicht gegeben, was selbst Joseph nicht verhindern konnte. Glücklicher waren die Erfolge einer Reise, welche er zu Ende 1769 nach Italien antrat. In Mailand bekam er den Auftrag, eine Carnevalsoper, „Mithridat, König von Pontus" zu componiren. 1770 wurde die Oper mit grösstem Beifall zum ersten Male gegeben. Bald darauf trug ihm Maria Theresia die Composition einer theatralischen Serenade „Ascanius in Alba" auf. 1772 arbeitete er eine Serenade „il sogno di Scipione" und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla". Die Anerkennung welche Deutschland ihm schon zu versagen begann, war hier noch eine ungetheilte; vielfache Auszeichnungen, welche ihm zu Theil wurden, beweisen dies. Alle diese Werke waren indess im damaligen Zeitgeschmack geschrieben, Mozart wandelte auf den Bahnen der Italiener, er arbeitete wie damals, mit Ausnahme Glucks, alle Tonsetzer arbeiteten. Dass er mit den Geschicktesten gleichen Schritt hielt, dass schon hier Melodien voll Geist und Lieblichkeit vorkamen, verschaffte ihm hervorstechende Erfolge. Selbstständiger entfaltete sich sein Talent in der Oper „la bella finta giardiniera", die für München geschrieben, im Januar 1775 daselbst aufgeführt und mit einer Begeisterung aufgenommen wurde, an welche selbst die Lebhaftigkeit der Beifallsbezeugungen der Italiener den Componisten nicht gewöhnt hatte. Diese Oper bezeichnet

den Wendepunct in Mozart's Thätigkeit als Tonsetzer, den Weg welchen er nun einschlug, um später zu seinen Meisterwerken zu gelangen. Einige kirchliche Werke, zwei Messen, ein Offertorium fallen in dieselbe Zeit. Mozart trat jetzt in sein zwanzigstes Jahr, in die Zeit höherer Reife. Er sehnte sich die unwürdige Stellung in Salzburg, welche ihm als Concertmeister 12 fl. 30 kr. einbrachte, zu verlassen. Vergebens bemühte er sich aber 1777 in München und bald darauf auch in Mannheim. In München erwiderte ihm der Churfürst in fabelhafter Unwissenheit über die europäischen Triumphe des sich Bewerbenden: „Jetzt ist es noch zu früh. Er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh". Auch in Paris, wohin er, zum ersten Male von der väterlichen Autorität emancipirt, in Begleitung seiner Mutter eine Reise unternahm, waren seine Bestrebungen erfolglos, und er musste Anfang 1779 nach Salzburg zurückkehren. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneo" zu schreiben, die im Januar 1781 mit ausserordentlichem Erfolg in Scene ging. Jetzt begann im Hinblick auf seine künstlerische Thätigkeit die grosse Zeit seines Lebens, und von jetzt an hörte auch die väterliche Leitung und Unterweisung gänzlich auf. Idomeneo ist die erste Schöpfung des Meisters Mozart, ja es wurde dieselbe von ihm so hoch gehalten, dass er sie stets seinen besten Werken beizählte. Die Bahnen der Italiener sind verlassen, Gluck's Vorbild leuchtet durch. — Auf Befehl seines Erzbischofs kam Mozart im März des Jahres 1781 nach Wien. Er hatte durch die Bemühungen seines Vaters in Salzburg eine bessere Stellung erhalten. Hier in Wien aber verliess er die Dienste des Erzbischofs in Folge roher und unwürdiger Behandlung. Im September 1781 wurde ihm von Joseph II. der Auftrag, die „Entführung aus dem Serail" zu componiren. Die Oper gefiel trotz der Kabalen der italienischen Sänger ausserordentlich, und erwarb ihm insbesondere die Liebe der Böhmen. Joseph II. beabsichtigte, neben der italienischen Oper eine nationale zu gründen und hatte sich dazu Mozart ausersehen. Wir sehen diesen hier zuerst auf speciell deutschem Gebiet. Im Juli des Jahres 1782

kam das Werk zum ersten Male zur Aufführung. Um dieselbe Zeit verheirathete sich unser Meister mit Constanze Weber, welche er in Mannheim kennen gelernt hatte. Die Heirath kam aber nicht ohne Hindernisse zu Stande. Im Jahre 1785 componirte er das Oratorium „Davidde penitente", ein Gelegenheiswerk, in das auch zum Theil frühere Arbeiten aufgenommen wurden, beendete die sechs ersten, Haydn gewidmeten Streichquartetts, schrieb das kleine Singspiel „der Schauspieldirector", endlich aber im Auftrag des Kaisers „die Hochzeit des Figaro". Den Italienern, welche bei der „Entführung" vergeblich mit ihren Kabalen thätig gewesen waren, gelang es dies Mal besser. Figaro's Hochzeit fiel bei der ersten Aufführung entschieden durch. Mozart hatte sich in der That ganz in die Hände seiner Henker gegeben. Salieri, der Oberdirector, protegirte einen gewissen Martin, den man Mozart gegenüberstellte. Dieser war ein ergebener Diener der Sänger, im Sinne Italiens, und wurde dem zufolge auch von den Letzteren gehoben. Hierzu kam dass seine Musik leicht verständlich und eingänglich war, so in seiner Oper „Cosa rara". Figaro erschien für die Auffassungsgabe jener Zeit viel zu schwer und gewichtig. Die beiden ersten Acte der Oper wurden bei der ersten Aufführung auf abscheuliche Weise dargestellt. Mozart eilte voll Entrüstung zum Kaiser, um dessen Schutz anzuflehen. Der Kaiser war selbst über das, was vorging, indignirt. Joseph liess den Schuldigen eine strenge Zurechtweisung zugehen, der übrige Theil der Oper ging auch etwas besser, aber der Streich war bereits geglückt. Das Publicum hörte mit Kälte zu, und nur später erst, in Prag, fand das Werk eine günstigere Aufnahme, eine gerechtere Würdigung. Hier erregte es einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, und wurde einen ganzen Winter fast ohne Unterbrechung gegeben. — Der Text zu Figaros Hochzeit war von dem Abbate da Ponte, demselben Verfasser, von welchem auch Don Juan geschrieben wurde. Mozart aber nahm selbstthätigen Antheil auch an der Ausarbeitung der Texte, wie es früher schon Seb. Bach und Händel gethan hatten; er besass so grossen Einfluss darauf, dass Vieles ihm allein angehört, so namentlich in der Entführung.

Seine Briefe zeigen, wie sehr er sich gerade dies angelegen sein liess, und man hat eine sehr irrige Vorstellung, wenn man glaubt, dass es Mozart nur immer und ausschliesslich darauf angekommen sei, Musik zu machen. — Mozart, tief bewegt von der Aufnahme, welche die Bewohner Prags ihm und seinem Werke hatten angedeihen lassen, beschloss durch ein glänzendes Zeugniss ihnen seine Erkenntlichkeit und hohe Achtung zu beweisen. „Weil die Prager mich so gut verstehen", sagte er, „will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben." Der Impressario Bondini nahm ihn beim Wort und schloss einen Vertrag mit ihm, demzufolge Mozart sich verbindlich machte, für den nächsten Winter eine Oper zu liefern. Es war dies „Don Juan", der am 4ten November 1787 zum ersten Male aufgeführt und von den Böhmen sogleich als das grösste Meisterwerk anerkannt wurde. Ein ganz anderes Schicksal traf die Oper jedoch in Wien. Schlecht in Scene gesetzt, schlecht einstudirt, schlecht gespielt, schlecht gesungen und noch schlechter verstanden, wurde sie gänzlich vom Axur von Salieri verdunkelt, gerade wie es Figaro mit Cosa rara gegangen war. — In den Jahren 1788 — 90 bearbeitete Mozart mehrere Händel'sche Oratorien, componirte die Symphonien in G-Moll und C-Dur, unternahm eine Reise nach Leipzig und Berlin, und schrieb zu Anfang des Jahres 1790 für das italienische Theater in Wien die Oper „Cosi fan tutte". Einzelheiten über die erste Aufführung derselben kennen wir nicht, und man muss daraus schliessen, dass dieselbe eines grossen Beifalls sich nicht zu erfreuen hatte. 1791 endlich schuf er ausser anderen kleineren Sachen die „Zauberflöte", „Titus" und das „Requiem", das erstgenannte Werk, auf Schikaneder's Veranlassung, dem damit aus seiner bedrängten Lage geholfen werden sollte, dem wirklich geholfen ward, denn die Zauberflöte fand einen ungeheuren Erfolg und wurde das erste Werk, welches Mozart in Deutschland populär machte. Scheint es kaum möglich, wie Mozart im Stande war im Laufe so kurzer Zeit, bei einem zerstreuten und durch Unterrichtgeben vielfach zersplitterten Leben, so viele und grosse Werke zu produciren, so ist an das schon im Eingang Erwähnte zu er-

innern, dass er im Innern fortwährend thätig, hier stets gesammelt, von allem Anderen nur äusserlich berührt erscheint, dass er seine hohe Aufgabe unverrückt im Auge hatte. — Stellt sich uns Mozart äusserlich als ein lebenslustiger Wiener dar, genial und ungebunden, so ist dieser äussere Mensch ein wesentlich verschiedener von dem inneren, tief ernsten, der seine Blicke stets auf das Ewige gerichtet hielt. Die letzte Zeit seines Lebens namentlich, wo Mozart an überaus grosser Reizbarkeit litt und sich von Todesgedanken sehr beunruhigt fühlte, arbeitete er so angestrengt als möglich, sich ganz auf seine innere Welt concentrirend. Seine Anstrengung ging dabei oft so weit, dass er nicht nur seine ganze Umgebung vergass, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden musste. Schon bei der Zauberflöte versank er in öftere Ermattung und minutenlange Bewusstlosigkeit. Die Prager Operndirection hatte zur Krönung Leopolds die Oper „Titus" von Metastasio bei ihm bestellt. Mozart's Gattin und Freunden war dieser Auftrag angenehm, weil dadurch Aussicht vorhanden war, dass er aus seiner Versunkenheit in sich herausgerissen werden würde. Die Zerstreuungen und die Menge der Arbeiten regte in der That seinen Geist auf und belebte ihn. Noch mehr entkräftet aber kehrte er nach Wien zurück und starb hier, nachdem er noch das Requiem componirt hatte, am 5ten December 1791. Die Geschichte dieses letzten Werkes ist so bekannt, dass ich sie hier näher zu erwähnen nicht nöthig habe. Auf dem Todtenbette erhielt er die Ernennung zum Kapellmeister an der Stephanskirche, wodurch seiner bis dahin stets bedrängten Lage aufgeholfen worden wäre. Als er die Nachricht erfuhr, sprach er die ewig denkwürdigen Worte: „Eben jetzt soll ich fort da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sclave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingiebt. Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen! Habe ich es nicht vorher gesagt, dass ich dies

Requiem für mich schreibe?" — Dies ist das äussere Leben des grossen Künstlers, des reichbegabtesten, vielseitigsten. Es kostet Ueberwindung, sich hier auf die Angabe weniger Hauptpuncte zu beschränken. Indess ist, seit Oulibischeff's Meisterwerk sich in Aller Händen befindet, Ausführlichkeit gerade hier weniger nöthig.

Ich habe schon in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, und weiter sodann am Schlusse der vorigen Stunde, die geschichtliche Stellung und Bedeutung Mozart's angedeutet. Es kommt jetzt darauf an, dem dort Gesagten noch eine nähere Ausführung zu geben.

Das Princip der vormozart'schen Zeit in Bezug auf Musik war das einseitige Geltendmachen der verschiedenen Richtungen, die einseitige und gesonderte Steigerung derselben bis zur Spitze. Jetzt kam es darauf an, diese Bausteine zu einem grossen Ganzen zusammen zu fassen. Betrachten wir die Verhältnisse, welche Mozart vorausgingen, so haben wir eine Zeit der Zersplitterung vor uns. Nichts erscheint ganz durchgreifend, allbeherrschend. Mozart nun hat alle diese kleineren Mächte überwältigt, sie zu einem Ganzen verbindend und aus ihnen seine Universalmonarchie schaffend. Er ist auf diese Weise der Weltcomponist geworden, der jede einseitige Nationalität von sich abstreifend, auf der Höhe der europäischen Musik steht. Wir gewinnen, wie schon früher erwähnt wurde, auf diesem Standpunct die Anschauung, wie die Tonkunst Italiens, Deutschlands und Frankreichs jede ein besonderes, einseitiges Princip repräsentirt, wie aus der Vereinigung dieser gesonderten Principe endlich die wahre und höchste, die universelle Musik resultirt. Jedes dieser Länder vertritt eine Seite der Tonkunst; sie zusammen bringen die Musik in ihrer Totalität zur Erscheinung. In Mozart haben wir zum ersten Male die Anschauung eines Tonkünstlers, der auf europäischem Standpunct steht, und wir erblicken darum das grosse Schauspiel, dass mit einem Male jede bloss nationale Musik zurücktritt, Mozart aber in allen Ländern zur Herrschaft gelangt. Mozart ist darum die höchst Blüthe der gesammten Musik, er bezeichnet den schönsten Moment der Ent-

wicklung in der ganzen Geschichte. Er ist es zugleich, welcher durch seine Stellung über den Gesammtverlauf der Tonkunst das Verständniss öffnet, durch den wir erkennen, wie alle vorausgegangenen Wege durchlaufen werden mussten, um zu diesem Ziel hinzuführen, wie alles Frühere darum geschah, um endlich Mozart möglich zu machen. Mit Recht erblickt daher Oulibischeff in der Entfaltung der gesammten Tonkunst eine höhere Leitung, und erstaunt über die tiefe innere Bedeutung alles dessen, was geschehen musste, um zu diesem Resultat zu kommen, über die Gesetzmässigkeit dieses Ganges. Es ist die innere Nothwendigkeit der Sache, welche Oulibischeff unter der Vorstellung einer höheren Leitung fasst. In der That ist es der strengste, gesetzmässige Gang, bei aller Freiheit und Mannichfaltigkeit des Lebens, den die europäische Musik durchlaufen hat. Mozart besitzt den grossen Verstand, den Scharfsinn, die Combinationskraft Seb. Bach's, er besitzt die dramatische Grösse Gluck's, diesen Schwung des Recitativs, er zeigt zugleich aber auch all' die Schönheit, all' den Zauber des blühendsten italienischen Gesanges, die schöne Sinnlichkeit dieses Landes. Mozart erscheint genährt von dem Geiste der alten Kirchenmusik, und steht zugleich unter dem Einfluss der neben ihm lebendig aufsprossenden komischen Oper. Er ist gleich gross, gilt es den tiefsten Ernst oder die sprudelndste Laune darzustellen. Das war demnach der Beruf aller Grössen vor ihm, dass sie einseitig jede Richtung bis zu der auf dieser Stufe möglichen Vollendung herausarbeiten mussten, um nun diesem von dem Weltgeist bevorzugten Künstler das reichste Material darzubieten, es war der Beruf dieser Grössen, in Mozart unterzugehen, weil er Alles besass, was die Welt bis dahin zerstreut besessen hatte, zugleich aber auch in ihm ihre Auferstehung und Verklärung zu finden, weil er alles Berechtigte und Bedeutende, was bis auf ihn geleistet war, die Wahrheit jeder Richtung, in sich aufnahm. Jene Künstler der früheren Zeit, Palestrina, Händel, Bach, Gluck übertreffen Mozart in ihrer Einseitigkeit, er übertrifft sie alle durch seine Universalität. Deutschland aber, das durch ihn in der Kunst so bevorzugte Land,

zeigt dasselbe Bild im Kleinen, was die Anschauung der gesammten europäischen Musik gewährt, das wesentlich Zusammengehörige der verschiedenen Style; es vollbringt durch ihn die organische Ineinsbildung derselben, es bildet den Mittelpunct, in welchem alle Strahlen sich sammeln und von dem sie wieder ausgehen. Diese letztere Bezeichnung deutet uns zugleich den weiteren Fortgang der Tonkunst an. Später, nach Mozart, trennen sich die in ihm vereinigten Richtungen auf's Neue, die einzelnen Länder, welche in ihm ihre ausschliessliche Wahrheit gewonnen hatten, verselbstständigen sich wieder, machen sich abermals in ihrer Besonderheit geltend, treten endlich einander feindlich gegenüber, immer jedoch so, dass der Durchgang durch jenen Einigungspunct sichtbar bleibt. Jedes führt nun seine Richtung zu einer neuen Spitze, die sich aber wesentlich von der früheren dadurch unterscheidet, dass der durch Mozart gewonnene Reichthum mit hinübergenommen, wenn auch einseitiger gestaltet, die besondere nationelle Weise dadurch bereichert wird. Unter diesem Gesichtspunct haben wir den Fortgang nach Mozart, haben wir die Neuzeit zu begreifen. Dies zeigt sich sogleich, um dies voraus zu nehmen, in Deutschland, in der Wendung zum Nationalen hin, dessen grösster Repräsentant Beethoven wird. Früher hatte das Nationale auf weltlichem Gebiet ebenfalls sich geltend gemacht, aber einseitiger, beschränkter, nur als Moment, neben anderen gleich sehr berechtigten Richtungen, jetzt tritt es auf, gehoben durch die Errungenschaften Mozarts, gesteigert durch diesen Durchgangspunct, als das allein Herrschende und Berechtigte. Die frühere universelle Höhe ist verlassen, ein neuer Gipfel erstiegen durch diese tiefere Besinnung auf das Nationale. Nach der Sättigung und Durchdringung mit dem italienischen Princip nimmt unsere Tonkunst wieder eine spiritualistischere, subjective Wendung. — Betrachten wir jetzt Mozart's persönliche Entwicklung, so gewahren wir einen seiner allgemeinen Stellung entsprechenden Gang, wir sehen in dieser Entwicklung im Kleinen wiederholt, was uns im Grossen schon die Geschichte gezeigt hat. Mozart wurde mit allen Richtungen der damaligen Tonkunst frühzeitig

und praktisch vertraut. Seine Reisen in Deutschland, Frankreich, England, Italien gaben ihm Gelegenheit an Ort und Stelle sich die gründlichste Anschauung derselben zu verschaffen, sie in sich aufzunehmen und nachzubilden, so dass diese Einflüsse entscheidend für seinen späteren Kunstcharakter werden mussten. Mozart wandelte in früherer Jugend, wie so viele der ihm vorangegangenen Meister, auf den Bahnen der Italiener. Später, bei reiferem Kunstverständniss waren Gluck, Händel u. A. seine Vorbilder. So hat er gesondert einmal mehr Gluck'sches, ein anderes Mal deutsches, wieder zu anderer Zeit italienisches Wesen zur Darstellung gebracht. Gluck's Einfluss ist bemerkbar im Idomeneo, ein überwiegend deutscher, nationaler dagegen in der Entführung, später in der Zauberflöte. Die italienische Richtung erblicken wir wie in früher Jugend, so wieder zur Zeit sinkender Kraft, im Titus. Verschmelzung aller Style zeigt sich in den vollendetsten Werken, Don Juan, Figaro's Hochzeit. Der zweite Aufenthalt in Paris lag hinter ihm, als Mozart Idomeneo schuf. Fast in keinem seiner späteren Werke hat er eine solche ernste Haltung, einen solchen Schwung, eine solche an Gluck erinnernde Würde und Erhabenheit gezeigt, wie in dieser einen griechischen Stoff behandelnden Oper. Als er die Entführung componirte, lag der Ernst, die Strenge dieser Richtung hinter ihm. Er ist weicher gestimmt. Er war glücklicher Bräutigam, und schilderte sich selbst als Belmonte, der seine Constanze entführte. Das deutsche Herz tritt mehr bei ihm hervor. Auf dem Culminationspunct seines Schaffens sehen wir in ihm den grössten Dichter auf dramatisch-musikalischem Gebiet, erblicken wir ihn neben Shakspeare und Göthe. Später sank seine Kraft. So vollendet die Zauberflöte in rein musikalischer Hinsicht dasteht, diese Höhe des Standpunctes ist nicht mehr in ihr, ebenso wenig als im Titus. — Dieser allgemeinen kunstgeschichtlichen Stellung, dieser persönlichen Entwicklung entsprechend, zeigt sich auch seine Individualität, sein Charakter, sein Naturell. Wie es bei jedem grossen, universellen Künstler der Fall, ist seine Persönlichkeit die Einheit der extremsten Eigenschaften und Widersprüche. „Leich-

entzündbare Sinne" sagt Oulibischeff, „und ein philosophischer Geist, ein von Zärtlichkeit überfliessendes Herz und ein für den Calcül wunderbar organisirter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannichfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein sanguinisches Temperament charakterisiren, auf der anderen Seite diese hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, diese Tyrannei einer ausschliesslichen Leidenschaft, diese Tod bringende Uebertreibung der geistigen Arbeit, welches die Attribute der melancholischen Temperamente sind, den Tag über vom Strudel sich hinreissen lassen, in dem er lebte; die Nacht beim Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon der Inspiration bis zur Morgenröthe angezündet hielt; abwechslungsweise überspannt und ausschweifend, hypochondrisch und drollig, devoter Katholik und lustiger Zechbruder — dieser Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Mensch, weil er der Universalmusiker war, der seiner Kunst mit einer bis zur Selbstaufopferung gehenden Willenskraft oblag, und in allem Anderen als der lebendige Widerspruch und die personificirte Schwäche sich zeigte." Den Reichthum der gesammten Welt zu umfassen, denselben in sich zu hegen und zu tragen, alle Höhen und Tiefen der Menschenbrust zu offenbaren, war Mozart berufen. Daher dieser Reichthum von Individualitäten, die er in seinen Opern zur Darstellung brachte, diese Fähigkeit der Charakteristik in einer Vollendung, wie sie bei keinem Musiker vor und nach ihm dagewesen ist, diese Fähigkeit, lebendige auf ihrem eigenen Mittelpunct ruhende Menschen in objectiven Gestalten hinzustellen. Belmonte, Osmin, Blondchen, Don Juan, Zerline, Leporello, die ganze Fülle der von ihm geschaffenen Charaktere bezeugen diese Kraft, diese Kunst in der Singstimme nicht blos den Ausdruck allgemein menschlicher Leidenschaft wieder zugeben, sondern in diesen Figuren und melodischen Wendungen zugleich eine Individualität zu zeichnen, so dass sich uns ein ganzer, voller Mensch darstellt, bis in die äussersten Spitzen seiner Eigenthümlichkeit bestimmt. Schon einmal sagte ich, Mozart sei der Mensch gewordene musikalische Genius. So erblicken wir ihn als hinfälliges und schwaches Gefäss für jene

Macht die ihn beherrscht, für den Inhalt der ihn erfüllt, und so erklärt sich, wenn Oulibischeff von ihm sagt, dass er sich als die personificirte Schwäche zeige. Es ist der Genius, welcher in ihm wirkt, ihn trägt und hebt, und je gewaltiger dieser, um so hinfälliger ist die Hülle, welche diesen birgt. Wenn bei Anderen die künstlerische Begabung mit der menschlichen Persönlichkeit untrennbar verbunden erscheint, so tritt die letztere hier ganz in den Hintergrund, und jene zeigt sich als das allein Herrschende. Aus Mozart's Universalität erklärt sich auch das scheinbar Haltungs- und Charakterlose seiner Erscheinung. Wie wir uns Shakespeare vorstellen müssen als in allen Sphären des Lebens zu Hause, alle Höhen und Tiefen desselben durchwandelnd, keiner Bestimmtheit verfallend, keinen bestimmten Kreise angehörig, wie wir Göthe oft in der widerspruchvollsten Thätigkeit erblicken und von dem Einen zum Anderen eilend, so Mozart, der allen Eindrücken sich hingab, nirgends aber dauernd verweilte, die Welt allein auf sich wirken liess, um sich durch dieselbe zu nähren und zu sättigen. — Dies ist das Bild des grossen Künstlers, wie es uns in den allgemeinsten Zügen entgegentritt. — Fragen wir endlich nach dem Inhalt seines Lebens und seiner Werke, so ist daran zu erinnern, wie er als kleines Kind Jeden im Hause fragte, ob er ihn liebe, und bitterlich zu weinen anfing, wenn man es im Scherz verneinte. Was hier schon früh hervortrat, bestimmte später das Wesen des Mannes, und ist dann zur herrlichsten Entwicklung gekommen. Mozart ist der Sänger der Liebe, wie Keiner neben ihm. Die Liebe hat er dargestellt in seinen Opern in der ganzen Unendlichkeit ihrer Gestaltungen, die südlich leidenschaftliche, die deutsch-innige, die schwärmerisch zärtliche. Vergegenwärtigen sie sich seine Opern, überall ist es die Liebe, welche er ausspricht. In seiner letzten Oper, der Zauberflöte, hat er noch einmal den ganzen Reichthum dieser Welt der Liebe zur Darstellung gebracht, die ganze Stufenleiter derselben, möchte ich fast sagen: niedere leidenschaftliche Sinnlichkeit in der Königin und dem Mohr, gemüthliche Neigung in Papageno und Papagena, idealische in Tamino und Tamina, endlich eine all-

Menschenliebe, über das Geschlechtliche hinausgerückt, in Sarastro. Dies ist, beiläufig bemerkt, der Kern des Werkes, der hinter der läppischen und albernen Aussenseite sich verbirgt. — Ein von Zärtlichkeit überströmendes Herz von dem Zauber der Schönheit umstrahlt, ist das, was Mozart's Eigenthümlichkeit speciell bezeichnet. —

Mozart's Grösse beruht in dem, was er für die Oper geleistet; seine Hauptwerke sind seine Opern. So Herrliches er auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik geschaffen hat, hier hat er die Entwicklung nur fortgeführt, und musste den Preis seinem Nachfolger Beethoven überlassen. Auf dem Gebiet der Oper jedoch steht er einzig und unübertroffen da. Aber auch hier ist sein Verhältniss zu den Zeitgenossen kein anderes, als das Gluck's. Ja, er erscheint hierin noch weniger vom Glück begünstigt, als Gluck. Blieb dieser auch der Menge unverständlich, so hatte er doch in Paris einen festen Boden gewonnen, und von hier aus einen unsterblichen Ruhm sich erkämpft. Mozart war den Zeitgenossen ein Buch mit sieben Siegeln, und man traut seinen Augen kaum, wenn man die damaligen Zeitungen nachliest, und kaum hier und da eine dürftige Notiz über ihn findet, so dass Alles, was über ihn geschrieben wurde, auf wenigen Seiten Platz fände. Oefter wurde er angefeindet, zumeist ignorirt. Die einzelnen Triumphe, welche er in der zweiten Hälfte seines Lebens feierte, erscheinen mehr als Ausnahmen von der Regel. Erst die Zauberflöte machte ihn populär, und erst Rochlitz blieb es vorbehalten, seine Stellung zu begründen, Missverständnisse zu beseitigen und die Verläumdung, welche seinen Charakter getroffen hatte, niederzuschlagen. — Ueber das Verhältniss Mozarts zu Gluck habe ich schon früher gesprochen; ich habe die Vorzüge, die ihn über jenen erheben, so wie die Mängel, die ihn gegen diesen zurückstellen, erwähnt. Beurtheilen wir die letzteren nicht zu hart. Dass Mozart Bewusstsein über die den Zeitgenossen gemachten Concessionen besass, beweisen seine auf dem Sterbebett gesprochenen Worte, die ich Ihnen mittheilte. Er musste sich zu diesen Concessionen verstehen, wenn er überhaupt gehört werden wollte. Die Bil-

dung für Musik war damals noch so ausserordentlich gering, die Anschauung von dem Wesen, der Bedeutung der Tonkunst eine so niedrige, dass die Menge für wahrhafte Kunstschöpfungen, für Werke, welche keiner äusserlichen Rücksicht dienten, kein Organ besass. Ist dies doch nach so vielen, grossen Fortschritten um nicht Vieles besser in der Gegenwart. Auf dem Gebiete der Oper namentlich ist es bis heute nicht möglich gewesen, ausschliesslich die höchsten Kunstzwecke in's Auge zu fassen. Immer muss die Oper der Albernheit der Menge ihren Tribut bringen. Ehren wir darum Mozart, dass er nicht weiter, als er es gethan, den Forderungen seiner Zeit nachgegeben hat. Brachte er doch sein ganzes irdisches Glück dem Ewigen und Unsterblichen zum Opfer. Mozart hätte der gefeiertste Componist des Tages sein können, wenn er seinen Genius verläugnen wollte; der Arme, der beständig mit Mangel zu kämpfen hatte, konnte reich sein, wenn er das Letztere gewollt hätte. Dieser lustige, immer in Liebschaften verwickelte Zechbruder aber hatte die Entsagung des grössten, ernstesten Charakters, denn das Ewige war seine Wohnstätte und alles Zeitliche berührte ihn nur äusserlich. — Mozart's Anerkennung begann nach seinem Tode. Bis weit herab auf die neueste Zeit war er der unumschränkteste Herrscher im Reiche der Tonkunst. Jetzt hat ihn dasselbe Schicksal getroffen, welchem auch Seb. Bach's Werke nicht entgehen konnten. Wir sind in eine neue, von ihm nicht mehr beherrschte Epoche getreten. Die Weltanschauung Mozart's ist nicht mehr die unsrige. Die folgende Epoche aber, bemerkte ich schon früher, negirt immer die unmittelbar vorausgegangene, und erst einer späteren Zeit bleibt es vorbehalten, Gerechtigkeit zu üben, jede Einseitigkeit an ihren Ort zu stellen. So erklärt sich, wenn Mozart in der Gegenwart — wir dürfen uns dies nicht verhehlen — vernachlässigt wird, wenn er und die Werke seiner Schule, Alles das was sich ihm anschliesst, auf die Zeitgenossen nicht mehr in dem Grade wirken, wie früher. Mozart ist der Jetztzeit fremder geworden, er ist nicht mehr unmittelbar der Inhalt des Tageslebens, zugleich aber steht er der Gegenwart zu nahe, er lebt noch zu

sehr in dem Bewusstsein derselben, als dass er ausschliesslich nur als historische Erscheinung, vom geschichtlichen Standpunct aus betrachtet werden könnte. So erklärt sich einfach, womit sich Mancher viel weiss. Die Gegenwart spricht damit nur aus, dass sie in ihm nicht mehr ihre ausschliessliche Befriedigung findet, dass sie einem anderen Ziele zustrebt; von objectiver Bedeutung ist diese Erscheinung, ist dies Urtheil der Zeit nur in soweit, als darin enthalten ist, dass die Zeit seiner unmittelbaren Herrschaft vorüber. Auch in Bezug auf Göthe, ja selbst auf Schiller, dem der Neuzeit verwandteren, sehen wir diese Erscheinung. Beide wirken, namentlich von der Bühne herab, nicht mehr mit der Macht, wie früher; auch sie sind dem Leben des Tages schon ferner gerückt. Es ist Kleinmüthigkeit und Verzagtheit, oder Philisterthum, dies nicht anerkennen zu wollen; es ist Gedankenlosigkeit und Unkenntniss, oder widerwärtige Frivolität daraus einen anderen Schluss zu ziehen, als in dem oben Ausgesprochenen liegt, und vielleicht zu folgern, wie jene Heroen, in denen Deutschland sein herrlichstes Eigenthum ehrt, den Fortschritten der Zeit nicht mehr genügen könnten, die Werke derselben im Sinne von Modeproducten veraltet seien. Nicht in starrer Einseitigkeit sich zu verhärten, ebenso wenig aber haltungslos jeder vorübergehenden Meinung des Tages ein bereitwilliges Ohr zu leihen, Festigkeit und frische Beweglichkeit des Geistes zu vereinen, muss das höchste Ziel unseres Strebens sein, der Geschichte gegenüber aber, die Geister der Vergangenheit zu ehren, das was sie geleistet als unveräusserliches Eigenthum festzuhalten, zugleich aber auch, wenn es der geschichtliche Fortgang fordert, mit ihnen zu brechen, um dem kommenden Genius die Stätte zu bereiten. —

Das äussere Leben Beethovens ist noch einfacher, als das Haydn's und Mozart's; es sind hier noch weniger hervorstechende Einzelheiten, welche zu erwähnen wären.

Ludwig van Beethoven wurde den 17ten December 1770 in Bonn geboren. Sein Vater Johann van Beethoven war Tenorist in der churfürstlichen Hofkapelle. Die Erziehung Beethoven's war weder besonders vernachlässigt, noch besonders gut.

Den Elementarunterricht und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Musik anfangs zu Hause, später von einem gewissen Pfeiffer, Musikdirector und Oboist. Der feurige und oft störrische Knabe musste alles Ernstes an das Pianoforte getrieben werden. Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust. Demohngeachtet brach sich auch bei ihm frühzeitig, wenn auch nicht in so zartem Alter wie bei Mozart, der Genius Bahn. Im Jahre 1785 wurde er von dem Churfürsten Max Franz als Organist bei der churfürstlichen Kapelle angestellt. Er machte Haydn's Bekanntschaft, als diesem bei der Durchreise von der churfürstlichen Kapelle ein Frühstück gegeben wurde, und legte ihm eine Cantate zur Durchsicht vor. Auch mit anderen Compositionsversuchen trat er schon hervor. Bei einer Reise nach Wien im Winter von 1786 auf 1787 wurde er Mozart vorgestellt, und phantasirte vor diesem über ein aufgegebenes Thema zu dessen grösster Zufriedenheit. Endlich im Jahre 1792 nahm Beethoven seinen dauernden Aufenthalt in Wien, und mit dieser Uebersiedelung schliesst die erste Epoche in seinem Leben; er selbst hielt diese Zeit für seine glücklichste, obschon sie durch vieles Ungemach, herbeigeführt durch den unregelmässigen Lebenswandel seines Vaters, verdüstert wurde. Die Reise nach Wien hatte zwar Anfangs nur die Bestimmung, sich unter Haydn's Leitung weiter auszubilden; der Churfürst unterstützte Beethoven zu diesem Zweck; bald aber fasste unser Meister den Beschluss, dort zu bleiben, selbst für den Fall, dass er die Pension verlieren sollte. Eine seiner ersten Bekanntschaften war die van Swieten's, eines Kunstmäcens, der überhaupt in dem Leben der Wiener Künstler eine grosse Rolle spielt. Eine andere einflussreiche Bekanntschaft war die des Fürsten Lichnowsky. Dieser setzte für Beethoven einen Jahrgehalt von 600 fl. aus, den er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte. Insbesondere war es die Fürstin, die sich sehr für ihn interessirte, alles Thun und Lassen an dem oft übellaunigen und in sich gekehrten Jüngling schön, künstlerisch, originell und liebenswürdig fand, und ihn daher immer bei dem strengeren Fürsten zu entschuldigen wusste. ,Mit grossmütterlicher

Liebe", sagte Beethoven später, „hat man mich dort erziehen wollen, die so weit ging, dass oft wenig fehlte, dass nicht die Fürstin eine Glasglocke über mich machen liess, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche. „Aus dem Unterricht bei Haydn wurde nicht viel. Schenk, der Componist des „Dorfbarbiers", sah die Arbeiten Beethoven's durch, später war Albrechtsberger sein Lehrer. Unser Meister war bald der Mittelpunct des ganzen musikalischen Lebens; sein Genie musste eben so sehr die Aufmerksamkeit auf ihn lenken, wie sein Naturell, sein Charakter. Schon jetzt zeigte sich der Drang nach Unabhängigkeit, sein fester, entschiedener Sinn, der sich am wenigsten vor äusseren Grössen zu beugen liebte. Die gewaltige, alle Schranken durchbrechende Natur unseres Meisters gerieth in vielfache Conflicte mit den Verhältnissen, und seine Beschützer und Freunde hatten immer zu thun, um wieder gut zu machen, was der fessellos Einherschreitende übel gemacht hatte. Auch Neid und Scheelsucht erhoben nun schon ihre Waffen gegen den Arglosen und Unbefangenen, dessen innere wie äussere Originalität mehr als einen Angriffspunct darbot. In diese Zeit fallen die drei ersten Trios, die drei Haydn gewidmeten Sonaten, einige Quartette für Streichinstrumente, zwei Concerte für Pianoforte, das Septett, die erste und zweite Symphonie u. s. f. Er hatte jetzt schon so viel Bestellungen auf Werke, dass er nicht alle befriedigen konnte. Im Jahre 1800 finden wir ihn mit der Composition seines „Christus am Oelberg" beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst 1803 Statt fand. Im Spätherbst des erstgenannten Jahres kam die zweite Symphonie mit dem C-Moll Concert zum ersten Male zur Aufführung. So erblicken wir ihn künstlerischer Thätigkeit fortwährend zugewendet, und sein Leben würde einen durchaus ruhigen Verlauf zeigen, wenn nicht jetzt schon der Einfluss seiner beiden Brüder Carl und Johann sich geltend gemacht hätte, und dadurch Störungen der widerwärtigsten Art hervorgerufen worden wären. Auch das Unglück seines Lebens, seine Harthörigkeit, begann mehr und mehr sich festzusetzen, und so sehen wir den Anfangs heiteren, in seinem Inneren sonnenklaren Meister bald

schmerzlichen Eindrücken und Stimmungen hingegeben. In dieser Stimmung schrieb er sein Testament vom Jahre 1802, ein rührendes Denkmal seines damaligen Zustandes. Erst im Herbst 1802 war sein Gemüthszustand wieder so weit gebessert, dass er den längst gefassten Plan, den Helden der Zeit, Napoleon, durch ein grösseres Instrumentalwerk zu feiern, verwirklichen konnte. So schrieb er 1803 seine „Sinfonia eroica". Das für den ersten Consul Frankreichs sauber abgeschriebene Manuscript sollte eben nach Paris gesendet werden, als die Nachricht ankam, Napoleon habe sich zum Kaiser krönen lassen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach Republicaner Dasselbe glaubte er von Napoleon. Voll Ingrimm und unter einem Schwalle von Verwünschungen riss er den Titel entzwei und warf die Symphonie zu Boden, wo sie lange unberührt lag. Endlich erschien sie unter dem späteren Titel. In den Jahren 1804 und 1805 war Beethoven fast ausschliesslich mit der Composition seines „Fidelio" beschäftigt. Im Herbst des Jahres 1805 wurde die Oper zum ersten Male auf dem Theater an der Wien aufgeführt, vor einem Publicum, welches grossentheils aus französischen Soldaten bestand, wesshalb es nicht eben Wunder nehmen darf, wenn sie nicht gefiel. Die unangenehmen Erfahrungen aber, welche der Tondichter machen musste, verleiteten ihm die Thätigkeit auf dramatischem Gebiet so sehr, dass er später nur noch einmal mit dem Plane umgegangen ist, eine Oper zu schreiben. Auf Sturm und Gewitter folgte indess der heiterste Sonnenschein, Beethoven schrieb, wieder beruhigt die vierte Symphonie. Rasch nach einander, in den Jahren 1806—1808, folgten die fünfte und sechste. Beethoven's äussere Verhältnisse hatten nach und nach immer günstiger sich gestaltet. Er erhielt ansehnliche Honorare und viele Geschenke an Werth, die aber in der Regel schnell wieder verschwanden, da sie ihm entwendet wurden. Im Jahre 1809 gelangte an ihn der Ruf, mit einem Gehalt von 600 Ducaten als Kapellmeister zu dem König von Westphalen zu gehen. Es war dieser Antrag der einzige in seinem Leben; seine Taubheit machte später die Thätigkeit als Musikdirector völlig unmöglich. Da man

es aber für Oesterreich nicht ehrenvoll erachtete, ihn gehen zu lassen, so wurde ihm von Seite des Erzherzogs Rudolph, des Fürsten Kinsky und des Fürsten Lobkowitz das Anerbieten gemacht, in Oesterreich zu bleiben, wofür ihm diese einen Gehalt von 4000 fl. aussetzten. Beethoven ging darauf ein, schon im Jahre 1811 aber wurde diese Summe auf ein Fünftheil reducirt, und später schmolz der kleine Rest noch mehr zusammen. So blieb Beethoven sein ganzes Leben hindurch in der vollen, oftmals aber namentlich für Naturen wie die seinige verhängnissvollen Freiheit, ganz seinen Ideen leben zu können. Die zweideutige Gunst dieses Verhältnisses setzte ihn zwar mehr als Mozart in den Stand, sich ungetheilt der Composition zu widmen, verleitete ihn in Verbindung mit seiner Taubheit aber auch, sich mehr und mehr in sich zurückzuziehen, so dass einsiedlerische Abgeschlossenheit und selbstquälerische Versenkung in den Schmerz endlich ganz die Oberhand gewannen. Beethoven privatisirte, er lebte im Winter in der Stadt, im Sommer auf dem Lande. Er liebte es dabei, so oft mit seinen Wohnungen zu wechseln, dass er deren oft mehrere zu gleicher Zeit hatte. — In das Jahr 1810 fällt die erste Messe Op. 86. Das erste Jahrzehent dieses Jahrhunderts war überhaupt die productivste Zeit seines Lebens, und um nicht vieles später war die Zahl der Werke bis nahe an Op. 100 gestiegen. Im Jahre 1812 machte Beethoven in einem böhmischen Bade Göthe's Bekanntschaft, und widmete ihm die innigste Zuneigung und Verehrung. „Damals", erzählte er später Rochlitz, „habe ich mir auch meine Musik zu seinem Egmont ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr? Der Göthe hat den Klopstock bei mir todt gemacht" u. s. w. Weniger scheint Göthe Beethoven's Bedeutung erkannt zu haben. Der grosse Dichter besass zu wenig Sinn für Musik, stand auch der Beethoven'schen Richtung viel zu fern, als dass er ihn hätte verstehen können. In das Jahr 1813 fällt die Beendigung der A-Dur Symphonie und der „Schlacht von Vittoria". Letzteres Werk wurde die Quelle mannichfacher Betrübniss für ihn durch einen Streit mit dem Mechanicus Mälzel. Auch die Gelegenheitsmusik der Cantate „der

glorreiche Augenblick" gehört der bald folgenden Zeit an. Sie wurde von dem Wiener Magistrat bei Beethoven bestellt, um die Anwesenheit der verbündeten Monarchen im Jahre 1814 zu feiern. Ueberhaupt waren die Wintermonate von 1814 auf 1815 für Beethoven interessant; unzählige der anwesenden Fremden drängten sich, um ihm ihre Huldigung darzubringen. Später sind die Tage der Freude immer seltener für ihn geworden; sein Geschick nahm eine immer schmerzlichere Wendung. Vielen Kummer bereitete ihm namentlich sein Neffe, für den er väterlich sorgte, den er väterlich liebte. Jetzt nahte auch allmälig die Zeit, wo Rossini immer grössere Geltung, immer grössere Triumphe errang, durch die Beethoven in der That für den Augenblick ganz zurückgedrängt wurde. Im ersten Falle war er nicht ganz ohne Schuld. Er hatte sich an diesem Neffen eine Last aufgebürdet, die unnöthig war, die er hätte vermeiden können. So sehr wenig mit den Verhältnissen des Lebens vertraut, mussten ihm schon aus diesem Umstand Schwierigkeiten erwachsen, wie viel mehr noch dann, als dieser Neffe, anfangs hoffnungsreich, später sich gänzlich verirrte. Wir dürfen indess kaum wagen, den grossen Tondichter desshalb zu tadeln. Im unbefriedigten Verlangen nach Liebe, vielfach gekränkt, getäuscht, häusliches Glück, welches jedenfalls seinem Leben eine ganz andere Gestalt gegeben hätte, entbehrend, hing er sein Herz an diesen Verwandten, Entbehrungen erduldend aus der wunderlichen Grille, diesem ein Vermögen zu hinterlassen. — Zur Feier der Installation des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz, die auf den 9ten März 1820 festgesetzt war, fasste Beethoven den Entschluss, eine grosse Messe zu schreiben. Er begann dieselbe im Winter von 1818 auf 1819. „Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit", erzählt Schindler in seinem biographischen Werk, „schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen."

Beendet würde indess die Messe, dieser Koloss, erst im Sommer 1822, also nicht an dem bestimmten Termin, nachdem er drei Jahre daran gearbeitet hatte. In den Wintermonaten von 1821 schrieb Beethoven die drei Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, endlich vom November 1823 bis zum Februar 1824 die neunte Symphonie. Viel Freude gewährte ihm die erste Aufführung dieser beiden grossen Werke, obschon es auch hier ohne Widerwärtigkeiten nicht abging, und entschädigte ihn wenigstens in Etwas für den Mangel an Verständniss, die Vernachlässigung, die er seit einer Reihe von Jahren hatte erfahren müssen. Beethoven war um diese Zeit in Wien nur von den gediegenen Kunstfreunden geschätzt, und so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn Spuren gekränkten Selbstgefühls bei ihm wahrnehmbar sind. Datirt sich doch das allgemeinere Verständniss seiner Werke, auch im übrigen Deutschland, erst vom Jahre 1830, seit die Richtung, die er vertrat, entschiedener im Leben der Völker zur Geltung gekommen war, während die erbärmliche Zeit von 1820 bis 1830 ihm entschieden feindlich sein musste. Gegen Ende des Lebens bemächtigte sich des gewaltigen Mannes immer mehr eine beklagenswerthe Verstimmung, körperliche Leiden gesellten sich hinzu. So that er den traurigen Schritt, bei der philharmonischen Gesellschaft in London um eine Unterstützung nachzusuchen. Um das Honorar seiner letzten Quartette wurde er betrogen. Ende des Jahres 1826 kam er krank in Wien an. Er hatte sich eine Lungenentzündung zugezogen, der bald Spuren der Wassersucht folgten. Diese Krankheit machte den Aerzten damals grössere Schwierigkeit als gegenwärtig; er musste derselben unterliegen und starb am 24ten März 1827 während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden Gewitters, 56 Jahr 3 Monat 9 Tage alt. — Beethoven besitzt nicht jene Behaglichkeit, jene Zufriedenheit mit dem Dasein, welche Haydn und Mozart charakterisirt, jene heitere Lebenslust; er erscheint uns als eine stürmische, von den gewaltigsten Leidenschaften bewegte Natur, voll des tiefsten Ernstes, ohne jene glückliche Leichtigkeit, welche Mozart im Leben und in der Kunst eigenthümlich, als eine

von dem reichsten, mächtigsten Inhalt erfüllte Persönlichkeit, eine Persönlichkeit aber, welche einsam auf sich selbst gestellt, dem unmittelbaren Leben sich entzieht, in die Tiefen ihres eigenen Inneren hinabsteigt. Beethoven ist überwiegend Charakter und zwar bei aller Weichheit, Zartheit, bei allem künstlerischen Stimmungswechsel, ein festausgeprägter, eiserner, während Mozart, ein Bild heiteren Künstlerthums, ohne Nachtheil zwar für Festigkeit und Consequenz, doch in Folge seiner Universalität in allen Farben schillert. Beethoven ist einseitiger, subjectiver, er offenbart die Welt seines eigenen Inneren, Mozart den Reichthum des Lebens, die unendliche Mannichfaltigkeit der Individualitäten. Seine politische Gesinnung verlieh ihm eine oppositionelle Stellung; er gehört einer bestimmten Partei an, während Mozar'ts Gebiet die menschliche Natur in ihrer Allgemeinheit ist. Beethoven ist der Inhalt, der ihn erfüllt, Hauptzweck, Mozart die künstlerische Gestaltung desselben; bei keinem anderen Tonkünstler tritt mit solcher Macht die Schwere des Inhaltes hervor; Beethoven ist ein Mann, ihm ist es tiefster Ernst mit den Interessen, welche ihn erfüllen. So erscheint er als ein nur unter den härtesten Kämpfen vollendeter „Faust“. Auch Mozart ist ideal, aber so, dass er die wirkliche Welt verklärt; Beethoven stellt sein ideales Innere der wirklichen Welt gegenüber. Ihm ist es darum unmöglich, in Stoffen wie Don Juan, Figaros Hochzeit Befriedigung zu finden. Was Mozart Gelegenheit gab, das Höchste zu leisten, verschmäht er. Zwei Umstände, wie erwähnt, griffen mit niederdrückender Gewalt in sein Leben ein, seine Taubheit und die dadurch hervorgerufene Absonderung von der Welt, und der Mangel häuslichen Glücks, so dass sein ganzes Leben ein fortwährendes Sehnen darnach war. Beide Umstände trugen dazu bei, seine kühne Originalität immer fester auszuprägen, sie waren aber auch Ursache, dass mehr und mehr der Schmerz sich seiner bemeisterte. So erscheint, in späteren Jahren namentlich, die Freude nur im Geleite des tiefsten Schmerzes, so erblicken wir die grimmige Lust der Verzweiflung, früher aber den humoristischen Wechsel der Gegensätze, Ideales und Derb-komisches, Volksmässiges,

Trauer und leidenschaftliche, maasslose Lust. — Haydn, der Begründer der Instrumentalmusik, war in den Fächern der Gesangs- und Instrumentalmusik gleich thätig; bei Mozart zeigt sich sogar Bevorzugung des Gesanges; Beethoven ist überwiegend Instrumentalcomponist. So Gewaltiges er auch auf dem Gebiete der Gesangsmusik geleistet, es stellt sich als untergeordnet dar im Hinblick auf seine Instrumentalschöpfungen. Mit ihm erlangt zugleich die Instrumentalmusik das Uebergewicht, namentlich in Norddeutschland; diese dritte wichtigste Gattung der Tonkunst steht an der Spitze der Entwicklung im gegenwärtigen Jahrhundert. Wie Mozart in der Oper den bis jetzt nicht übertroffenen Höhepunct bildet, so Beethoven auf dem letztgenannten Gebiet. Hier ist es daher auch, wo wir das ihn von seinen Vorgängern Unterscheidende, den Fortschritt über diese hinaus antreffen. In der kirchlichen, wie dramatischen Musik war das für die bisherigen Weltzustände Höchste geleistet worden; die Instrumentalmusik war die allein noch übrig gebliebene Sphäre. Daher erblicken wir sogleich als unterscheidendes Merkmal, wie Beethoven von dem Pianoforte seinen Ausgangspunct nahm, und hier seine tiefsten Gedanken niederlegte, während seine Vorgänger, mit Ausnahme Seb. Bach's, demselben im Ganzen doch nur eine geringere Aufmerksamkeit und eine mehr nur gelegentliche Beachtung zugewendet hatten. Er wurde für die neue und neueste Pianofortemusik der Mittelpunct der gesammten Entwicklung; was aber, bei den Schranken des Instruments, das Pianoforte nicht mehr zur Darstellung bringen konnte, dafür diente ihm das Orchester; er vollendete so das durch Haydn und Mozart Begonnene, und gab zugleich den Anstoss für die neueste Entwicklung. Charakteristisch für die Beethoven'sche Instrumentalmusik nun ist zunächst die grössere Macht des Inhalts, welche zugleich eine Steigerung und Erweiterung aller Mittel des Ausdrucks zur Folge hatte. Im Gefolge dieser grösseren Bedeutung des Inhalts sehen wir das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine mit dem Worte nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde. Frü-

her, bei Haydn und Mozart, war das Werk der Instrumentalmusik überwiegend ein freies Tonspiel von unbestimmterem, allgemeinerem Ausdruck. Beethoven dagegen zeichnet bestimmte Situationen, schildert deutlich erkennbare Seelenzustände, und steigert damit das Instrumentenspiel zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks, die es früher nicht besessen hatte. Eng damit in Verbindung steht die poetische Richtung, welche er verfolgt, das Streben ein poetisches Bild dem Hörer vor die Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Composition, welche durch die zur Darstellung kommende Entfaltung des Inhalts hervorgerufen wird. Früher, bei Mozart, war eine verständig-logische Ausarbeitung das die Gestalt des Tonstücks bestimmende; jetzt tritt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende, und der Tondichter folgt seinem poetischen Vorwurf, indem er ein grosses Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns vorüber führt. Endlich ist es das humoristische Element, welches sich in seinen Werken geltend macht, zum ersten Male auf dem Gebiet der Tonkunst überhaupt. Es ist das Wesen des Humors, sich in den extremsten Gegensätzen zu ergehen, die contrastirendsten Stimmungen einander nahe zu bringeu, sie gegenüber zu stellen, sich wechselseitig bekämpfen und aus diesem Kampfe erst die Versöhnung, die Verschmelzung aller widerstreitenden Elemente hervorgehen zu lassen. So erblicken wir bei Beethoven, wie schon vorhin angedeutet, den zerreissendsten Seelenschmerz und ausgelassene Lust, schwärmerische Verzückung und Hausbacken-Derbes. Bei Mozart finden wir stets die gleiche ideale Hoheit; Beethoven geht fort zu Gegensätzen; dort sind dieselben vermittelt in schöner Harmonie, hier treten sie einseitig hervor; Mozart's Werke bieten das Bild eines in vollen Wogen majestätisch dahinrauschenden Stromes, die Beethoven's das Bild des wildaufgeregten Meeres. — Was speciell die Entwicklung unseres Meisters betrifft, so stellt sich uns diese in drei Epochen dar: die erste Epoche, wo er bei allerdings schon entschieden hervortretender Eigenthümlichkeit im Ganzen sich doch noch im Charakter und Styl seiner Composi-

tionen Haydn nähert; sodann die zweite, wo seine Richtung völlig ausgeprägt erscheint und uns Beethoven in seiner eigensten gesunden Natur entgegentritt; hierhin gehören alle die Werke, die vorzugsweise Geltung und Eingang beim Publicum gewonnen haben; endlich die dritte, wo überwiegend nur die Seelenzustände eines ganz Vereinsamten, allem menschlischen Verkehr Entfremdeten zur Darstellung kommen, die Epoche seiner krankhaft in sich zurückgezogenen Subjectivität. Mit den Werken dieser Stufe hat die Welt bekanntlich sich am spätesten und erst in neuerer Zeit befreundet; sie waren bis dahin dem allgemeineren Verständniss verschlossen, denn gemeinhin dauert es auf dem Gebiet der Musik länger als anderwärts, bevor man sich zu einem Fortschritt entschliesst, bevor man, von der Macht träger Gewohnheit befangen, Neigung spürt, auf etwas Neues und Abweichendes einzugehen. — Betrachten wir endlich den Inhalt, den Beethoven in seinen Werken zur Darstellung gebracht hat, so wurde schon vorhin bemerkt, wie seine wesentlichste Eigenthümlichkeit darin besteht, dass dieser übermächtig hervortritt. Es ist der Inhalt des 19ten Jahrhunderts, von welchem Beethoven erfüllt ist, es ist das Streben nach Freiheit, nach Verwirklichung dieses höchsten Zieles der Menschheit; darum in ihm der Bruch mit dem Bestehenden, das Erbauen einer inneren, idealen Welt; er bringt nicht die Befriedigung des Genusses, des vollen Besitzes zur Darstellung, er singt nur die Sehnsucht. Beethoven eröffnet uns darum eine Perspective in eine unendliche Zukunft, während Mozart in seiner Zeit aufgeht. Ein so hohes, freies Bewusstsein Mozart besass, so sehr er uns die Unendlichkeit der menschlichen Natur vor Augen legt, Beethoven's Horizont ist ein umfassenderer. Beethoven ist es auch gewesen, der zuerst wieder in neuerer Zeit durch die Gewalt des Inhaltes, durch den tiefen Ernst, mit dem er denselben ausspricht, in den Musikern ein Bewusstsein von der Würde ihres Berufs erweckte, der thatsächlich jener, durch die Wendung der Kunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgerufenen, weit verbreiteten Meinung, als sei es in der Kunst allein und ausschliesslich nur auf heiteren Genuss abgesehen,

entgegentrat, der das Bewusstsein wach rief, zu dem auf anderen Wegen auch die neuere Wissenschaft gelangte, dass dem Künstler der höchste Inhalt der Menschheit zur Offenbarung übergeben sei. Tiefbedeutsam und charakteristisch für ihn sind in dieser Beziehung die Worte, welche er in den herrlichen Briefen an Bettina ausspricht: „Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muss Musikfeuer aus dem Geist schlagen."

Ich gedenke schliesslich noch der allgemeinen, geschichtlichen Stellung, welche Beethoven einnimmt.

Deutschlands Eigenthümlichkeit besteht in dem Uebergewicht des subjectiv-geistigen Elements, unsere Kunst zeigt von Haus aus einen mehr spiritualistischen Charakter; hier ist der gesammte Schauplatz in das Innere des Menschen verlegt. Die Unendlichkeit des Geistes ist es, das über die Schranken der Welt Hinausstrebende, das Romantische im Gegensatz zum Classischen, was hier zur Darstellung gelangt, während die italienische Kunst, ähnlich der antiken, mehr an die Erscheinung sich anschliesst. Indem aber unsere Kunst den Schritt von der Epoche des erhabenen Styls zu der des schönen vollbrachte, und in Mozart den Höhepunct dafür erreichte', trat sie zugleich mehr und mehr aus ihren nationellen Schranken heraus, verliess diesen subjectiv-geistigen Boden, und ergänzte sich durch die Sinnlichkeit Italiens. Dies ist jener Moment umfassender Durchdringung und Einigung der Gegensätze, welcher schon vorhin bezeichnet wurde, der weitere Fortgang aber bestand, wie ebenfalls schon angedeutet, darin, dass das Verbundene wieder auseinander trat, jede Richtung in ihrer Geschiedenheit auf's Neue sich geltend zu machen suchte. Beispielsweise schon nannte ich Beethoven. So zog sich jetzt die deutsche Musik wieder auf ein geistiges Gebiet zurück und warf die nicht ursprünglich nationalen Elemente aus sich heraus. Der Mittelpunct unserer Kunst war stets ein geistiger geblieben, und es vermochte dieselbe darum auch jetzt eine erneute gesteigerte Schöpferkraft zu offenbaren. Als die Tonkunst in Italien in Sinnlichkeit unterging, konnte Deutschland in Beethoven einen neuen, höchsten

sten Aufschwung nehmen, und jetzt die Subjectivität den ganzen Reichthum ihres Inhalts entfalten. Deutschlands Kunst nimmt in Beethoven die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne. Beethoven's That war diese Rückwendung zum Geist, der zugleich sinnlichen Richtung seines Vorgängers gegenüber, war das erneute Durchbrechen der Schranken der Erscheinung. Dies bezeichnet die grosse Wendung, welche unsere Tonkunst in neuerer Zeit genommen hat. Eine Unendlichkeit des Geistes hat sich aufgethan, und ein umfassender Horizont ist eröffnet; es ist das Uebergewicht des Idealen, welches in allen dem Fortschritt angehörenden Erscheinungen sich geltend macht, und nach jeder Seite hin die früheren Schranken überwindet, es ist die zur Spitze hindrängende Subjectivität, welche nach Befreiung ringt. Wie wir auf dem Gebiet der Oper in Gluck und Mozart zwei Gipfelpuncte hatten, so jetzt in Mozart und Beethoven, was die neuere Entwicklung betrifft. Beethoven aber ist mit Seb. Bach die höchste Erscheinung auf speciell deutschem Gebiet.

Mit dieser Bestimmung kann ich die heutige Vorlesung beschliessen; in der nächsten haben wir, um zu einer immer concreteren Anschauung der Heroen unserer Tonkunst zu gelangen, die heute begonnene Betrachtung fortzusetzen.

Funfzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Haydn, Mozart und Beethoven spiegeln schon in ihren äusseren Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Zustände und des deutschen Geistes im Laufe des letzten Jahrhunderts ab. Erblicken wir Haydn abgeschlossen in kindlich-patriarchalischen Zuständen, folgen wir Mozart in die bunte Mannichfaltigkeit des Lebens, so werden wir durch Beethoven, den Einsamen, in eine innere Welt geführt, die unabhängig von und neben der äusseren sich erbaut, eine Welt des Geistes, welche über die bestehende hinausgreift; eine innere Unendlichkeit thut sich auf, in welcher Beethoven, der bestehenden Welt gegenüber, die ausschliessliche Wahrheit findet. Wir haben diese Anschauung schon in der letzten Vorlesung bei einer noch gesonderten Betrachtung Haydn's, Mozart's und Beethoven's, ihres Lebens und ihrer Werke, gewonnen. Treten wir jetzt einer vergleichenden Charakteristik der drei Meister näher, um das Wesen derselben immer entsprechender, immer tiefer zu erfassen.

Haydn, ein pünctlicher, ordnungsliebender Mann, beobachtete stets die conventionellen Schranken mit Strenge; schon am frühen Morgen erschien er in vollständiger Toilette, so dass er nur Hut und Stock zu nehmen nöthig hatte, um ausgehen zu können. Sobald er eine grössere Composition unternahm, suchte er seine besten Kleidungsstücke hervor, und kleidete sich sauber und nett an; nur so geschmückt vermochte er zu schrei-

ben. Er ist nie von der einmal eingeführten Ordnung abgewichen, er ist nie, auch als er sich in ganz anderer Lage befand, aus den Schranken herausgetreten, die ihm frühere Verhältnisse gezogen hatten; streng hielt er darauf, jeden Abend seine Wirthschaftsrechnungen selbst durchzusehen. Das Ehrenfeste, Geordnete, Verständig-Praktische früherer Künstler tritt noch überwiegend bei ihm hervor. Dass er lange kümmerlich gelebt hatte, lange in untergeordneten Verhältnissen sich hatte bewegen müssen, ist auch noch in späteren Jahren bemerkbar. Er ist im Aeusseren, in seiner Lebensstellung ein stiller, unscheinbarer Bürger; dieser und der Künstler sind bei ihm streng geschieden. Im Reiche des Innern waltet der künstlerische Geist unumschränkt, aber er ist machtlos, wo die äussere Welt beginnt. Mozart dagegen ist der freisinnige, geniale Künstler, welchem die Kunst das gesammte Dasein erfüllt, und der daher alles Uebrige sorgloser und nachlässiger behandelt, unmittelbar von seiner Natur zu solchem Verhalten bestimmt. Mozart ist das Vorbild eines Künstlers im modernen Sinne, und wie damals in der deutschen Poesie durch die Männer der Sturm- und Drang-Periode die früheren Schranken niedergerissen wurden, und das Genie sich hinstellte als eine Macht von Gottes Gnaden, gesetzgebend für die Welt, so sehen wir auch wie Mozart, befreit von den Fesseln, welche die Starrheit früherer Zustände geschaffen hatte, die künstlerische Existenz als die höher berechtigte der äusseren Welt gegenüber hinstellt. Beethoven endlich ist der kühn sich auf sich selbst Stellende, der seine Berechtigung erkennt einer ganzen Welt gegenüber. War früher die äussere Welt das Uebermächtige, die Subjectivität Niederhaltende, bringt uns Mozart Versöhnung des Inneren und Aeusseren zur Anschauung, so ist die Bewegung jetzt auf der entgegengesetzten Seite angelangt. Das Individuum ist der Herr, welcher der Welt Gesetze vorschreibt, und in sich selbst eine tiefere Berechtigung empfindet, als alles Bestehende, als insbesondere staatliche und sociale Zustände beanspruchen können. Aus Charakter, oder in übermüthig humoristischer Laune, mit Bewusstsein, überspringt Beethoven oftmals alle Schranken, und

bindet sich am wenigsten an Sitte und Herkommen. — Das Verhalten unserer Meister, dem Bestehenden gegenüber, ergiebt sich hieraus von selbst. Haydn „war mit Kaisern und Königen und vielen grossen Herren umgegangen, aber auf einem vertraulichen Fuss wollte er mit solchen Personen nicht leben, und hielt sich lieber zu Leuten von seinem Stande". Um Beethoven's Ansicht zu charakterisiren, ist es ausreichend, an die bekannte Anekdote in Karlsbad zu erinnern, wo er mit Göthe lustwandelnd, die Begrüssung Seiten des Oesterreichischen Hofes abwartete, sich mitten hinein begebend „in den dicksten Haufen" während Göthe ehrerbietig grüssend zur Seite stehen blieb. Mozart nimmt seine Stellung in Mitte dieser beiden Extreme. Er war als kleiner Junge der „Kaiserin auf den Schooss gesprungen, und hatte sie herzhaft abgeküsst". Erwachsen zeigte er sich als Mann, der sich seines Werthes bewusst ist, stets aber durchdrungen von der treuesten Verehrung für seinen Kaiser.

Haydn war unglücklich verheirathet. Als seine Geliebte in's Kloster gegangen war, hatte er sich die ungeliebte Schwester derselben aufschwatzen lassen. Seinem eignen Geständniss zufolge war er für die Reize anderer Frauen nicht unempfänglich, und wenn er noch im Alter von ihm weggehenden Freunden „viele Grüsse allen schönen Weibern" auftrug, so zeigt dies, welche Richtung seine Ideen in dieser Hinsicht genommen hatten. Aber es war dies alles nicht mehr als ein Spiel zu Nekkereien aufgelegter Phantasie. Er hielt streng auf äussere Ordnung und Sitte, und als die Königin von England ihn nach Windsor einlud, und lächelnd gegen ihren Gemahl bemerkte, dann „tête a tête mit Haydn Musik machen zu wollen", erwiederte dieser: „O, auf Haydn eifere ich nicht, der ist ein guter, ehrlicher, deutscher Mann"; und Haydn bemerkte: „diesen Ruf zu verdienen ist mein grösster Stolz". Es liegt in einer solchen Stellung unleugbar etwas Philisterhaftes. Die äusseren Formen des Schicklichen sind bestimmend, ohne dass sie durch ein ganz entsprechendes Innere wirklich erfüllt und belebt werden. So scheint auch Haydn nicht das Glück gehabt zu haben, d a s s i h m

ein höheres Ideal der Weiblichkeit überhaupt aufgegangen ist, Mozart war glücklich verheirathet. Dem Schöpfer des Don Juan und Figaro aber war es nicht möglich, in die gewöhnlichen Schranken sich einzuengen. Er war berufen, wie Göthe die Liebe in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungsweisen zu zeichnen, insbesondere berufen, wie Göthe, in seinen dramatischen Schöpfungen eine Fülle weiblicher Gestalten hinzustellen, wie es Keiner vor und nach ihm erreicht hat. Mozart liebte als Künstler, wie Göthe. Sein Interesse für die Frauen war bedingt durch das künstlerische Interesse, einen Reichthum von Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, um diese Erlebnisse künstlerisch zu reproduciren. Beethoven liebte tief und mit gewaltiger Leidenschaft. Sein Interesse war ein persönliches; er liebte nur ein Mal, und als das Glück dieser Liebe nicht günstig war, trat Resignation, traten später Humor und, wie es scheint, ein — freilich nur äusserlich angenommener — burschikoser Leichtsinn an die Stelle. Mozart hat die Liebe in concretester Erscheinungsweise gezeichnet: bei Beethoven tritt sie als verklärte, ideale Leidenschaft auf; dort ist sie vorübergehendes Moment, hier eine Macht, welche den innersten Kern der Persönlichkeit erfasst hat.

Haydn war strenggläubiger Katholik, und betete viel. Nicht weil in ihm das kirchlich-religiöse Element wirklich lebendig war, — seiner überwiegend heiteren, scherzgeneigten Natur, seiner rein menschlichen Empfindungsweise lagen die ernsten, religiösen Stimmungen der Vorzeit gänzlich fern, — er betete, weil der Zweifel in ihm, dem ausser dem Gebiet der Reflexion Stehenden, nie erwacht, er betete, weil er nie aus der frühen Gewohnheit und kindlichen Unmittelbarkeit des Daseins herausgetreten war. Seine eigentliche Religiosität, seine wahre innere Stimmung ist Naturreligion, ist der Glaube des schuldlosen Kindes, das seine Andacht nur durch Freude und kindliche Spiele zu äussern vermag. Mozart zeigt sich nicht blos äusserlich berührt von der Weltanschauung des Katholicismus. Er sprach in Leipzig, als in Gesellschaft Einige es bedauerten, dass viele Componisten ihre Kräfte an so undankbare Kirchentexte ver-

schwendeten, mit der grössten Wärme von den religiösen Erinnerungen seiner Kindheit und von der Seligkeit, welche auch nur der Rückblick auf diese Zeit des Glaubens gewähre. Er hat im Requiem gezeigt, wie die Eindrücke seiner Kirche ihn nicht blos äusserlich berührt, wie sie ihn durchdrungen hatten, und wenn auch unterdrückt, nie doch in seinem Inneren gänzlich getilgt waren. Mozart, berufen, die gesammte Vorzeit in sich zu reproduciren, die vereinzelten Bestrebungen derselben zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen, zeigt auch die religiöse Erhabenheit derselben in sich als Voraussetzung, als Hintergrund, aber eben, weil er das Verschiedenartige zusammenfasste, dasselbe als Material für sein neues Gebäude benutzend, konnte jene kirchliche Hoheit nur die Bedeutung eines Vergangenen in ihm erhalten, und sein religiöser Aufschwung will daher im Ganzen nicht viel mehr sagen, als bei Göthe die Hinneigung zum Christenthum in den letzten Jahren seines Lebens. Er war, wie Göthe, überwiegend weltlich gesinnt; das Schöne zur Erscheinung zu bringen, die Aufgabe Beider. Beethoven, wie sein Vorgänger, zwar geborener Katholik, war viel zu sehr von der modernen Geistesbewegung berührt, die Reflexion bei ihm zu vorherrschend, die Subjectivität in ihm viel zu mächtig, als dass er der Gewalt kirchlicher Objectivität sich hätte hingeben können. Sein Christus ist ein durchaus weltlicher Held, der sein Urbild auch nicht entfernt erreicht, die letzte grosse Messe aber zeigt neben hohem Aufschwunge und einer hier und da katholischen Färbung zugleich ein krankhaftes Haschen nach Originalität der Auffassung, und das Uebergewicht subjectiver Willkühr, Eigenschaften, welche den seligen Regionen wahrhaft kirchlicher Kunst ewig fern bleiben müssen. Unseren Grossmeistern der Neuzeit liegen die kirchlichen Stimmungen früherer Jahrhunderte völlig fern; so unendlich sie die Vorzeit im Weltlichen, in der Oper und Instrumentalmusik überragen, so unendlich hoch steht jene im Kirchlichen über ihnen. Haydn täuscht sich selbst. Im Aeusseren hängt er fest an den Satzungen der Vorzeit; im Inneren ist eine völlig neue Welt entstanden. Mozart schreitet mit Bewusstsein hinaus über

diese Schranken; zur eigentlichen Entzweiung, die seiner harmonischen Seele fern liegt, gelangt er nicht. In Beethoven ist der Bruch ausgesprochen. Er ist niedergefahren zur Hölle, die ganze Scala weltlicher Vermittelungen hindurch, aber Beethoven steht zugleich der Hoheit früherer, kirchlicher Anschauung am nächsten, denn schon ist in ihm der Kreis vom Himmel zur Erde zurück zum Himmel durchlaufen, und er hat zuletzt noch prophetisch ausgesprochen, wornach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf der Erde. — So erblicken wir, was sich schon äusserlich, in dem äusseren Leben unserer Meister darstellte, einen Fortgang von der Beschränktheit eines gemüthlichen Daseins, von innerer Glückseligkeit und Zufriedenheit mit dem Bestehenden zu Kampf und gewaltiger Leidenschaft, einen Fortgang von naiver, bewusstloser Aeusserung zu bewusster Selbsterfassung, einen Fortgang, welcher immer siegreicher die innere Welt des Subjects der äusseren gegenüberstellt. Wir steigen hinab in die Tiefe, die Welt muss sich vor uns aufthun, und ihren Reichthum uns zum Genuss geben. Wir treten heraus aus der sicheren Gewohnheit des Daseins, mit allen Zweifeln des modernen Bewusstseins ringend.

Haydn nahm hinsichtlich seiner musikalischen Bildung seinen Ausgangspunct vom Praktischen, und zwar vom Gemeinsten, Handwerkmässigsten desselben. Wie der Lehrling eines Stadtmusikus begann er damit, alle Instrumente nothdürftig spielen zu lernen. Es waren äussere Veranlassungen, welche ihn zur Composition führten, wiewohl er von Jugend auf, aus Naturdrang und ohne Unterweisung sich darin geübt hatte, und mehr instinctartig gelangte er zum Höheren, Dichterischen der Kunst; sein Genie lehrte ihn, ihm selbst fast unbewusst, immer Tieferes aussprechen, und dies in immer gösserer Vollendung. Aber sein Mittelpunct blieb stets das Praktische; er fasste fortwährend seine Kunst von der praktischen Seite, völlig unberührt von Speculation und Aesthetik, und er ist darum, im Vergleich zu seinen Nachfolgern, noch Musiker im engsten Sinne zu nennen. Mozart's Vater war gebildeter als jene Männer, mit denen Haydn in früherer Zeit genauer verkehren konnte,

Der Sohn wurde durch ihn früh gewöhnt, Theorie und Praxis zu verbinden, und eben so zum Technischen, wie zum Dichterischen hingeleitet. Wenn daher bei Haydn der Genius sich nur instinctartig offenbart, so erblicken wir bei Mozart das schönste Gleichgewicht von Reflexion, Kunstbewusstsein einerseits und Naturkraft anderseits. War Haydn unbewusst Dichter, so war es Mozart schon so sehr mit Bewusstsein, dass er nicht allein kleinere Mängel seiner Textdichter ergänzte, sondern selbstthätig und schaffend bei der dichterischen Arbeit auftrat. Beethoven zeigte schon früh Hang zur Speculation, zum Denken über die Kunst, Hang zur Grübelei, zur Opposition, überhaupt ein überwiegend bewusstes Schaffen. Bei ihm tritt, namentlich in seiner späteren Epoche, Reflexion sehr entschieden hervor. Was aber den poetischen Gehalt seiner Werke betrifft, so ist er derjenige, welcher die bei Mozart von technischen Schranken noch gebundene und unter das Gesetz verständig-logischer Ausarbeitung gestellte Instrumentalmusik mehr und mehr emancipirte. Er ist am wenigsten Musiker im engeren und beschränkteren Sinne; er nähert die Tonkunst einer höheren Geisteswelt und befähigt dieselbe in der reinen Instrumentalmusik mit möglichster Bestimmtheit poetische Seelenzustände auszusprechen. — Haydn hatte auch in Dingen, die seine Kunst nicht unmittelbar berührten, nur einen gewöhnlichen Unterricht genossen. In späteren Jahren, beim Fürst Esterhazy, bot sich ihm keine Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darin, und als endlich diese vorhanden war, war er zu alt, um auf bis dahin ihm ganz Fremdes eingehen und neue Seiten in sich hervorbilden zu können. Mozart, durch die Welt und das Leben gebildet, hatte schon in früher Kindheit die reichsten und mannichfachsten Eindrücke erhalten. Beethoven scheint in früheren Jahren mehr als seine Vorgänger studirt zu haben, wenn auch jedenfalls ohne Plan und Methode. Aber sein Interesse war dadurch auf viele andere, die Kunst nicht unmittelbar berührenden Gegenstände geleitet worden, und er trat dadurch der modernen Geistesbewegung näher als seine Vorgänger. Auch was rein musikalischen Unterricht betrifft, war Haydn der am

meisten vernachlässigte. Nur geringe Unterweisung wurde ihm zu Theil, und er musste überall durch sich selbst lernen, überall neu schaffen, während seine Nachfolger auf dem von ihm gelegten Grunde weiter bauen konnten. Haydn's Ansicht von der Kunst war dem entsprechend wissenschaftlich durchaus unentwickelt. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den grossen Künstler nicht erkannt. Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach, und er reducirte das Meiste auf glückliche Anlage und innere Eingebung. Mozart besass ein bestimmtes Bewusstsein von der Bedeutung der Kunst, wenn auch noch keineswegs im Sinne der modernen Philosophie. Aber früh auf höhere Gesichtspuncte hingeleitet, zeigen viele Aeusserungen, zeigen viele Stellen in seinen Briefen, wie er die grosse Aufgabe des Künstlers sehr wohl erkannt hatte, wie er zugleich im neueren Sinne schon ein sehr trefflicher Kunstkritiker war. In Beethoven's Innerem dämmert als bestimmte Ahnung das moderne, philosophische Bewusstsein, welches in der Kunst eine Offenbarung des Göttlichen in der Welt der Erscheinung erblickt, und dieselbe berufen weiss, die höchsten Räthsel der Welt zur Lösung zu bringen.

Haydn hatte sich als Componist im Laufe seines langen Lebens zugleich am wenigsten und am meisten geändert; am wenigsten, was das Innere seiner Werke betrifft. Seine heitere, klare, scherzgeneigte Natur hat sich früh ausgeprägt und fortwährend erhalten, am meisten hinsichtlich des Aeusseren. Erst nachdem Mozart seine Hauptwerke geschaffen hatte, gab Haydn sein Grösstes und Bestes, erst später hat er Gebrauch gemacht von allen jenen Steigerungen, welche durch Mozart herbeigeführt worden waren, von dem ganzen durch diesen erschlossenen Reichthum der Instrumente u. s. f., so dass wir eine vor- und nach-Mozart'sche Epoche in ihm unterscheiden müssen. Haydn bleibt sich im Inneren, in der Hauptsache gleich, ändert sich aber im Aeusseren. Mozart hat, wie Göthe, im Inneren die grössten Metarmorphosen erlebt; aber es sind alle diese Schwankungen in Gegensätzen eine durch innere Nothwendigkeit bedingte organische Entwicklung, ein Durchlaufen einseiti-

ger Richtungen, um zu den vollendetsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen. Auch Beethoven hat grosse Metamorphosen in seinem Inneren durchlebt, aber er hat sich weniger entwickelt durch Schwankungen in Gegensätzen, sein Fortgang ist mehr, wie bei Haydn, ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Bethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht, so dass wir in den drei Epochen, welche wir in der Laufbahn des Letzteren unterscheiden müssen, zuerst Anlehnen an seine Vorgänger, in der zweiten entschieden herausgearbeitete Eigenthümlichkeit, in der dritten endlich eine Steigerung derselben bis zur Schroffheit, Ausschliesslichkeit und Opposition erblicken. — Es ist durchaus unrichtig, wenn man meint, die Sonderbarkeit der späteren Werke aus Beethoven's Taubheit allein und äusserlich erklären zu können, wenn man glaubt, dass er anders geschrieben haben würde, sobald der äussere Sinn ihm geblieben wäre. Muss doch der weit geringer Begabte seine Schöpfungen im Inneren ohne äussere Nachhülfe entwerfen können, wenn er einmal mit dem Tonleben sich vertraut gemacht hat, geschweige ein Genius wie Beethoven. Mittelbar aber hat jene Taubheit auf seine Schöpfungen ausserordentlich gewirkt, indem sie es war, welche die von Haus aus in ihn gelegte Neigung zur Absonderung bis zur Krankhaftigkeit steigerte, dadurch die Reinhaltung und Abgeschlossenheit seiner Eigenthümlichkeit ausserordentlich begünstigte, zugleich aber auch durch die Verstimmung, welche sie bewirkte, Ursache wurde, dass wir für den Meister ein gesundes, freudiges Schaffen mehr und mehr verloren gehen, dass wir ihn immer tiefer in das Negative verstrickt sehen. Haydn hat am meisten äusserlich aufgenommen, und sich dadurch gesteigert; Beethoven am wenigsten; er hat durch Vertiefung in sich selbst sich gesteigert. Bei Mozart war die gesammte Geschichte Grundlage und Voraussetzung seines Schaffens, jedoch so, dass er diese ganze Ueberlieferung von Haus aus selbstständig in sich reproducirte.

Haydn's Weltanschauung ist darum noch die am wenigsten

entwickelte, die am wenigsten reich gegliederte; die Mozart's die umfassendste, universellste, die Beethoven's endlich die vertiefteste, durchgearbeitetste. Haydn's heiterer, kindlich naiver Natur sind die Abgründe irdischen Schmerzes fast ganz verdeckt; für ihn ist die negative Seite des Lebens fast noch gar nicht vorhanden, er ist das sorglos am Rande des Abgrunds spielende Kind. Beethoven kämpft in seinem Inneren, er geht ein in das Negative, in den Schmerz der Welt, und nur wenn alle Widersprüche zur Darstellung gekommen sind, gelangt er innerlich zur Versöhnung. Mozart ist von Haus aus in sich versöhnt; für ihn sind solche Kämpfe, ist solches Eingehen in Contraste und Widersprüche, ist diese Dialektik der Empfindung weniger oder nicht vorhanden. Auch er zwar scheut sich nicht einzugehen auf tiefere Widersprüche; aber seine Werke bringen nicht den Kampf und endlichen Sieg, wie die Beethoven's, wo die Versöhnung Resultat des Kampfes ist, zur Anschauung; seine Werke stehen von Haus aus auf dem Standpuncte der Versöhnung; der Kampf ist schon vollbracht und liegt gewissermassen hinter dem Werk als Voraussetzung. Haydn und Mozart sind noch in Einheit mit allen Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche. Der Umstand, dass sie noch mit allen Regungen ihres Inneren festwurzeln in dem Bestehenden, hält sie gefangen, und lässt sie zu einer tieferen Entzweiung nicht gelangen. Beethoven ist die losgerissene, auf sich selbst gestellte Subjectivität, die sich immer mehr in sich abschliesst, und zu einer eigenen Welt erweitert. Diese Beschränkung auf sich verleiht ihm jenen tiefen Ernst, welcher als eines der charakteristischsten Merkmale sogleich bei ihm uns entgegentritt. Es fehlt ihm jene behagliche Lust, die aus Lebensgenuss, aus der vollen Hingebung an die Welt entspringt. Zugleich aber ist mit dieser Isolirung ein Umschlagen in das andere Extrem, ein Aufjauchzsn höchster Freude, gelingt es ihm einmal sich von sich zu befreien, gegeben, ein Wogen der Leidenschaft, welches dem stets maasshaltenden Mozart fremd ist. Darum erblicken wir in ihm jenen erhabenen Zug, der ihn mit heiligem Schauer erfüllt, und uns den Tondichter in Verzückung versunken darstellt, und auf der ande-

ren Seite ein derb komisches, handgreifliches, volksmässiges Element, darum jene Lust, welche den Schmerz zur Voraussetzung hat. Wenn Mozart noch alle Gegensätze zusammenhält, und dieselben mit Freiheit beherrscht, frei schaltend mit ihnen als dem Material seiner Darstellung, als Künstler über ihnen schwebend, obschon eben so wesentlich von ihnen erfasst, wenn Haydn die Gegensätze nur spielend berührt, die Möglichkeit einer Entzweiung andeutend, indem er leichthin dieselben einander gegenüberstellt, ohne aber darauf wirklich einzugehen, so erblicken wir Beethoven persönlich ergriffen, und persönlich mit fortgerissen, bestimmt alle Schwankungen in seinem eigenen Selbst zu durchleben, und dieselben bis zu ihrer Spitze zu verfolgen; wir erblicken den Kampf des Endlichen und Unendlichen, und das Ringen dieser Gegensätze in einer der grössten Persönlichkeiten der Welt. Mozart, der mit künstlerischer Freiheit und Ruhe Alles Beherrschende, ist der Tondichter den Ironie; Haydn, der schalkhaft sich jedem Kampfe Entziehende, der grösste Meister des Scherzes und der Laune; Beethoven, der Schmerzdurchwühlte, der Componist des Humors; Haydn aber ist der unmittelbare Vorläufer des letzteren, der diesem seine Aufgabe zu tieferer Erfassung übergeben hat.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten classischen Leistungen hervor; auf allen Gebieten entfaltete sich die hervorragendste, fruchtbringendste Thätigkeit. Philosophie und Naturwissenschaften, Poesie und Kunstkritik nahmen gleichzeitig einen Aufschwung, welcher jetzt auf weltlichem Gebiet so Gewaltiges erzeugte, wie einige Jahrhunderte früher auf religiösem. So Grosses indess damals angebahnt wurde, nach so verschiedenen Seiten hin neue Interessen der Geister sich bemächtigten, die Richtung auf den Staat blieb noch ganz ausgeschlossen. Alles, was geleistet wurde, war eine Frucht des Vorausgegangenen, ein Resultat der vorhandenen Zustände, die als unbezweifelte, unangefochtene Grundlage zur Voraussetzung dienten. Auf die praktische Gestaltung des Lebens richtete Niemand den Blick. Insbesondere war der grösste aller damals wirken-

den Männer, der höchstbegabte, und in jeder anderen Beziehung geistig freie Göthe in politischer Beziehung ganz in den Vorurtheilen seiner Zeit befangen, und verkannte ganz die ewige Wahrheit und Berechtigung jener Freiheitsideen, welche damals, freilich oft entstellt und verzerrt auftretend, zuerst Boden zu gewinnen suchten. Es war dies seine Achillesferse, seine endliche Seite, in der er sich nicht erhob über den Horizont eines jeden anderen Spiessbürgers. Bei dem ausserordentlichen, geistigen Aufschwung des deutschen Volkes blieb die Richtung auf das Politische noch ganz ausgeschlossen, und allgemeine nationale Interessen schlummerten sehr versteckt in der Tiefe des Bewusstseins. Der Einzige, Schiller, feierte in seinen Werken den künftigen grossen Aufschwung der Völker. Für die Gesammtheit bedurfte es erst einer nachdrücklichen, gewaltsam eingreifenden Erregung, wie sie die Napoleonische Herrschaft und die Befreiungskriege brachten, um Deutschland aus seiner Erstarrung zu wecken.

Die Zustände, welche dieser Erhebung vorangingen, erklären auch die Schöpfungen Mozart's, dieses rein Menschliche in ihnen, diese künstlerische Rundung und Abgeschlossenheit. Es ist nicht das patriarchalische Stilleben Hayd'ns in den Mozart'schen Werken, aber auch noch keineswegs das leidenschaftliche Kämpfen und Ringen Beethoven's. Mozart und seine gesammte Schule gehören in ihrem Wesen dem vorigen Jahrhundert an; Mozart ist der Göthe unserer Musik; die Weltanschauung beider ist dieselbe. So wie Göthe und seine Schule den Zeitinhalt vor der Revolution, den Inhalt jener Zeit nach allen wesentlichen Beziehungen, nur mit Ausschluss jener politischen Richtung, poetisch ausgeprägt haben, so hat auch Mozart — bewusstlos — dieser Richtung gehuldigt. Beide zwar vermochten dem Andrange des Neuen, was schon seit langen Jahren in den Gemüthern keimte, nicht völlig sich zu entziehen. Göthe aber wendete sich mit Bewusstsein ab, während Mozart sich allen Einflüssen hingebend, so weit Empfänglichkeit dafür in ihm vorhanden war, zu tief doch in dem Bestehenden wurzelte, durch seinen frühen Tod auch der weltumgestaltenden That

schon entrückt war, als das mehr als nur die Morgendämmerung der Zukunft ihm hätte erscheinen können. Beide haben im Wesentlichen den damaligen fertigen, noch nicht durch Zweifel angefochtenen Weltzustand zur Voraussetzung. Wie Göthe nach politischer Seite hin beschränkt ist, so ist auch Mozart's, des Oestreichers, Horizont in ähnlicher Weise begrenzt. Beethoven ist der Componist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Componist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emancipation der Völker, Stände und Individuen. Er ist der Schiller unserer Musik, wenn auch vorzugsweise nach Seite des Inhalts, weniger in künstlerischer Hinsicht, wo er sich Jean Paul nähert, jedenfalls Schiller weit überragt. Haydn findet nicht so ein bestimmtes Gegenbild in einer Persönlichkeit der Literatur, wie denn auch bei den angeführten Parallelen neben Gleichartigem grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen sind. Haydn's Stellung ist aber in mehrfacher Hinsicht verwandt mit der Wieland's, und seine Richtung erstreckt sich am weitesten zurück in das vorige Jahrhundert. Man kann diesen Vergleich aussprechen, ohne damit das keusche Innere des Ersteren mit der Unsittlichkeit des Letzteren auf eine Stufe zu stellen. Beiden ist nicht blos gemeinschaftlich, dass sie die Widersprüche der Welt nur oberflächlich, heiter tändelnd berührten, ohne sie zu einer wirklichen Lösung durchzuarbeiten, beide haben auch insofern eine verwandte kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie berufen waren, die Starrheit des Ausdrucks bei Klopstock, Lessing, Bach, Gluck zu mildern und für den Ausdruck und die Erscheinung der höchsten Schönheit vorzubereiten.

Mozart und Göthe sind Künstler im engeren Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, Beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, Beide interessirt ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet. Beiden gilt es daher hauptsächlich, einen rein menschlichen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Das Grosse und Herrliche, das Unübertroffene Beider ist die dichterische Kraft, objectiv ausgeprägte Charaktere zu schaffen,

lebendige, auf ihren eigenen Mittelpunct gestellte, von der Subjectivität des Schaffenden getrennte, aus der dichterischen Werkstatt mit Freiheit entlassene Persönlichkeiten. Mozart hat darin das Grösste geleistet unter allen Tonkünstlern vor und nach ihm, Göthe hat einzig an Shakspeare einen Rival. Beethoven und Schiller sind bei ihren Schöpfungen mit ihrem tiefsten, innersten Selbst betheiligt. Das, was sie aussprechen, ist ihr eigenster Inhalt, ihr persönliches Interesse. Es sind weniger die Rücksichten künstlerischer Darstellung, welche sie bestimmen, für einen Inhalt sich zu interessiren, es ist ihre persönliche Sympathie dafür, es ist der Drang, sich selbst auszusprechen. Beiden gelingt daher die objective Charakteristik weniger; Beide offenbaren die Unendlichkeit der eigenen Brust, entbehren aber der Mannichfaltigkeit des Ausdrucks in jenem eben bezeichneten Sinne, wo es sich darum handelt, Gegebenes, Gestalten der wirklichen Welt darzustellen. — Wohl ist auch das was Göthe und Mozart ausgesprochen haben, ein wesentlicher Theil ihrer Natur gewesen, aber sie hatten dabei vorzugsweise das künstlerische Interesse, diesen Inhalt aus sich herauszusezzen, um dann daraus sich zurückziehen, und in neue Entwicklungsstufen eintreten zu können. Beethoven's und Schiller's Entwicklung dagegen ist eine immer tiefere Erfassung ihrer eigenen Persönlichkeit, eine immer vollkommenere Lösung der gleich anfangs gestellten Aufgabe; Beide sprechen sich selbst aus, während jene überhaupt nur Seelenstimmungen, objective Zustände zur Darstellung bringen. Bei Mozart's und Göthe's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, so dass wir den Künstler darüber vergessen; bei Beethoven und Schiller stets die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, nicht der Sache, die Anschauung einer subjectiven Welt. Diese Betheiligung des eigenen Selbst an ihren Kunstschöpfungen ist die unaussprechliche Gewalt in denselben, ist das, was beide Künstler zu Männern der Neuzeit macht, während Göthe und Mozart aus dem entgegengesetzten Grunde der Bewegung der Neuzeit ferner stehen. Bei jenen steht das Interesse an dem Stoff in gleicher Linie mit dem an der künstlerischen Dar-

stellung, und dies erzeugt jenen tiefen, sittlichen Ernst, welcher z. B. Schöpfungen, wie Don Juan, Figaro's Hochzeit, Wilhelm Meister für Beide unmöglich gemacht hätte.

Erst die Napoleonische Herrschaft nnd der dadurch hervorgerufene nationale Aufschwung brachte die gebieterische Nothwendigkeit, alle Privatinteressen bei Seite zu setzen und der Gesammtheit sich zum Opfer zu bringen, erst jetzt lernte das Individuum seine höhere Aufgabe im Dienst des Allgemeinen erkennen. Jetzt fielen die Alles trennenden, hemmenden Schranken, und das deutsche Volk begann mit dem fortschreitenden Geist der Geschichte zu sympathisiren. Mozart und Göthe stehen noch auf dem Standpunct jener früheren Particularität. Beide bewegen sich in den individuellen Stimmungen des Herzens. Dort, auf dem Boden alter Behaglichkeit, war es möglich, ruhig Gestalten zu meiseln, und sich in die Anschauung derselben zu versenken. Die künstlerische Aufgabe entsprach dem allgemeinen Weltzustand. Hier ist die deutlich gezogene Linie, welche den Horizont Beider begrenzt. Jetzt ist das Individuum hereingezogen in die Kämpfe und selbst betheiligt. Das schöne Maass, die ruhige, objective Haltung ist verloren gegangen. Beethoven, der Componist dieses neuen Geistes, schreitet hinaus über diese von dem damaligen Weltzustand gesteckten Schranken, und so wie er gegen Mozart an Reichthum von Gestalten weit zurücksteht, so überragt er ihn eben so sehr durch den grossen, umfassenden Gesichtskreis, den er uns eröffnet. Beethoven erhebt sich über alle jene Beschränkungen, und ist eingetreten in die allgemeine Bewegung. Er ist der Ausdruck jenes neuen Bewusstseins, die höchste Aufgabe in einem Leben im Ganzen und der Unterordnung der eigenen Persönlichkeit unter dasselbe zu finden, und als tief bedeutsam tritt uns dem entsprechend das Populäre seiner Gesinnung, das durchaus Anspruchslose, Demokratische derselben entgegen. Haydn ist der Mann aus dem Volke, der sich nicht über die Sphäre desselben zu erheben wagt; für Mozart, der vorzugsweise Künstler war, treten diese Beziehungen zurück; er steht dem Geringsten, wie dem Höchstgestellten gleich nahe; seine rein künstle-

rische Stellung schliesst jeden anderen Gesichtspunct aus; Beethoven tritt mit Bewusstsein auf die Seite des Volkes; in ihm ist gleich sehr sociale, wie künstlerische Aristokratie überwunden. Auch Mozart, auch Göthe waren, wie jeder Höherbegabte, innerlich anspruchslos. Jene Worte des Faust:

Vor Andern fühl' ich mich so klein,
Und werde stets verlegen sein,

sind das eigne, tiefste Erlebniss des Dichters. Aber es ist dies die Bescheidenheit des Künstlers, der seinem Ideal je näher desto ferner, bei den ewigen, inneren Schwankungen denen er unterworfen, jede in sich geschlossene, praktische Existenz über sich zu stellen geneigt ist; eine ganz andere, höhere ist jene Anspruchslosigkeit Beethoven's, die den Grundzug seines Wesens und die tiefste Eigenthümlichkeit bildet. Da ist das neue Bewusstsein von der gleichen Berechtigung jedes Anderen, das Bewusstsein, welches sich am höchsten gehoben fühlt, wenn es jede stolze Ueberhebung in sich siegreich überwunden hat, da sind Stimmungen, welche auf ein Jahrhundert in die Zukunft hinausgreifen. —

Ich bezeichnete die Entwicklung Haydn's und Beethoven's als ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht; ich bezeichnete ferner Haydn's Weltanschauung als die am wenigsten entwickelte, die Beethoven's als die durchgearbeitetste, vertiefteste. Mozart's Fortgang nannte ich Bewegung in Gegensätzen, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um auf diese Weise zu den höchsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen, Mozart's Welt darum die umfassendste, universellste.

Haydn erfüllt und steigert sich durch äussere Einflüsse, ohne, streng genommen, innerlich ein Anderer zu werden; er sucht für die gleich anfangs ihm vorgezeichnete Richtung nur den immer entsprechenderen Ausdruck. Die klarste Ausprägung erlangte seine Weltanschauung in den beiden Oratorien, die der Begeisterung seines Greisenalters ihre Entstehung danken. Mozart's Aufgabe war in rein künstlerischer Hinsicht die Erreichung

jenes Zieles, welches die gesammte vorausgegangene Entwicklung der Tonkunst ihm gesteckt hatte, jenes Zieles, welches in einer Weltmusik bestand, die die Style aller Nationen in sich zu einem höheren Ganzen vereinigte. Dem entsprechend sehen wir, wie er, von Italien seinen Ausgangspunct nehmend und auf diesem Boden heimisch, dann den Bahnen Gluck's, später dem Ideal einer rein deutschen Oper zustrebt, bevor er in seinen grössten Schöpfungen alle Eigenthümlichkeiten zu einem organischen Ganzen vereinigte. Der Fortgang in Beethoven's Entwicklung besteht in einer immer grösseren Vertiefung des Subjects in sich selbst, in einem immer entschiedeneren Heraustreten aus dem Bestehenden. Von Haus aus in sich abgeschlossen und auf sich selbst gestellt, zeigt er sich anfangs noch erfüllt und durchdrungen, zeigt er sich gestählt und gekräftigt von einem objectiven, allgemeinen Inhalt. So ist die heroische Symphonie ein Held, ein himmelstürmender Titan, sie tritt vor uns hin als eine grosse, gewaltige Persönlichkeit, überall Kraft offenbarend. Nicht mehr in die Sache werden wir versenkt wie bei Mozart; die Sache erscheint als der Inhalt einer Persönlichkeit, als eingegangen in dieselbe, die Persönlichkeit als das Gefäss für jene; aber die Sache ist noch vorhanden, sie erfüllt und beherrscht die Persönlichkeit. Auffallend weicher in der Gesammtstimmung ist die C-Moll Symphonie. Es ist nicht die heroische Kraft, nicht das siegreiche Heldenthum hier zu finden, wie dort, nicht mehr jene Persönlichkeit, welche eine Welt zum Kampfe herausfordert. Schon haben passive Seelenzustände Raum gewonnen, schon hat der Meister sich in sich zurückgezogen, jenen Inhalt, von welchem er früher als seinem eigenen erfüllt war, die Welt allgemeiner Stimmungen, als eine fremde aus sich ausscheidend, heraustretend aus der ungetheilten Einheit beider Seiten in die Entzweiung. Schon stellt sich uns das Selbst des Künstlers isolirt dar, nach Versöhnung ringend mit jener Welt allgemeiner Stimmung, schon ist der Bruch entschieden. Einmal auf diesem Punct angekommen, ist ein Stillstand nicht möglich. Die Entzweiung in seinem Inneren wird grösser. Wir erblicken in den letzten Werken das Selbst des Künstlers in

krankhafter Vereinzelung, wir erblicken die Verzweiflung des ganz Vereinsamten, der sich von aller Welt verstossen glaubt, und sich auf den engsten Kreis seines Inneren zurückgezogen hat. Keine Spur mehr von der Kraft des früheren Beethoven zeigt sich, keine Spur von der stolzen Herrschergewalt desselben. Um so grösser aber ist der Kampf und das Ringen nach Versöhnung, um so leidenschaftlicher die Sehnsucht nach Hingebung, und nach dem Aufgehen in dem Allgemeinen. Dieses höchste Schauspiel bereitet uns die neunte Symphonie. Das, was anfangs in dem Inneren des Künstlers noch in eine ungetheilte Einheit zusammengefasst war, hat sich in Gegensätze auseinandergelegt, und erst durch diese Gegensätze hindurch wird es möglich zur Versöhnung zu gelangen. Dafür aber auch ist die neue, vermittelte Einheit, welche als Resultat hervorgeht, das Gewaltigste, was Beethoven geschaffen hat, das Tiefste, was der Tonkunst auszusprechen bis jetzt gegeben war; das ist eine Entwicklung, zu der kein Vorgänger vorgedrungen ist, und es ist nur die Langsamkeit der Einsicht, und die Trivialität, welche in musikalischen Dingen vorwaltet, wenn jetzt, zwanzig Jahre nach des Meisters Tode, immer noch von der Mehrzahl ein tieferes Verständniss erst erwartet wird.

Mit dem Hervortreten des Subjects aus dem Gegebenen, mit dem Heraustreten aus der Starrheit früherer Zustände hat auch den Menschen der Neuzeit der Sinn für die Natur mehr und mehr sich erschlossen. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, dem Leben der Natur näher zu treten, sowohl unmittelbar, beobachtend, — in der Naturwissenschaft, als auch erkennend, — in der Philosophie. Jene tiefe Anschauung, welche in der Natur den Geist ahnte und in ihr ein Abbild des Höchsten erkennen lernte, jene tiefe Anschauung, welche in der Natur analog dem Kunstwerk des menschlichen Künstlers ein Kunstwerk des höchsten Künstlers und den Reichthum seiner Phantasie bewunderte, ist ein Resultat der Neuzeit. Beethoven theilt diese Richtung in ihrem tiefsten Grunde, hierin mit Göthe verwandt, während Mozart, unberührt von derselben, ausschliesslich in der Sphäre des Menschlichen sich bewegt, die Natur nur als

ein Mittel der Anregung für sein Inneres benutzend, und Haydn, weit entfernt von jeder Entzweiung und in unmittelbarer Einheit mit der Natur, selbst noch als eine Stimme aus derselben zu betrachten ist. Für Mozart ist die Natur ein fremdes, verschlossenes Gebiet; Beethoven kehrt durch die Mozart'sche Fremdheit und Entzweiung hindurch zurück zu derselben; losgerissen zwar, auf sich selbst gestellt, ist sie auch ihm ein Gegenständliches, auch hier ist der Bruch entschieden, aber es ist auch darum in ihm das Ringen nach Versöhnung, die Sehnsucht nach Vertiefung in die Natur um so grösser, und es wird dieselbe für ihn eine Welt, welche ihm, sobald er sie betritt, stets neue geistige Frische und Gesundheit verleiht. Das ist ein tiefbedeutsamer Zug in Beethoven, eine Eigenthümlichkeit, welche in ihm sogleich den modernen Künstler erkennen lässt, und Werke darum, welche davon Zeugniss geben, vor allen die Pastoral-Symphonie, mehrere Stellen in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte“ u. s. f. sind nicht geringer zu achten, wie es noch jetzt Philister thun, sie gehören zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen. Aus der menschlichen Sphäre Mozart's heraustretend, und ohne den grossen Blick jenes Meisters für das Leben, für das Menschliche, auf die Tiefen der eigenen Brust beschränkt, erschliesst sich ihm als Ersatz das Universum, wird er der Dichter der Instrumentalwelt.

Für Haydn, Mozart und Beethoven ist die Liebe der eigentliche Inhalt und der Mittelpunct ihres Wesens; die verschiedene Weise, in der sie diesen Inhalt aussprechen, ist zugleich das, was sie unterscheidet. Sehr charakteristisch sind in dieser Hinsicht jene Werke, welche als die Endpuncte ihrer Entwicklung diese Eigenthümlichkeit am concentrirtesten aussprechen, charakteristisch sowohl durch Verwandtschaft, als durch Verschiedenheit. In Haydn's „Schöpfung“ ringt sich die Liebe aus den Mächten des Weltalls als letztes und schönstes Resultat hervor, als Krone der Weltschöpfunng; Haydn, der Greis, sang noch die Liebe von Lucas und Hannchen. Mozart ist der Sänger der Liebe im eigentlichsten und speciellsten Sinne; sie auszusprechen, wie sie sich in menschlichen Individualitäten in ih-

rer Fülle und Unendlichkeit offenbart, war — um dies in der vorigen Vorlesung schon Erwähnte in diesem Zusammenhange noch einmal zu wiederholen — seine Hauptaufgabe, und darum ist er, wie Göthe, namentlich gross in der Darstellung des weiblichen Herzens, darin schlechthin unübertroffen, einzig dastehend. Was in den ersten Jahren des Kindes Mozart in der rührenden Bitte um Liebe an Alle, die sich ihm naheten, sich offenbarte, das ist Gesammtinhalt seines Lebens, zugleich als Grundidee des Werkes in der Zauberflöte zu höchster, künstlerischer Erscheinung gekommen. In Beethoven ist jene vorhin formell gezeichnete Entzweiung der Kampf des liebenden Gemüthes mit allen widerstrebenden Mächten der Welt, der Sieg desselben durch demüthige Hingebung im Gegensatz zu seinem heldenmässigen Ausgangspunct.

Für Haydn, in der Schöpfung, ist die Liebe eine universelle, eine kosmische Macht; sie ist das, was die wiederstreitenden Elemente des Chaos eint; dort ist noch der dunkle Urgrund der Schöpfung, aus der sie emporgestiegen, bemerkbar. Sie ist die Freude des Menschengeschlechts am Sichfinden, der erste Dank desselben gegen den Schöpfer, einen Schöpfer, der am sichersten in der Liebe erkannt wird. In den Jahreszeiten ist sie eingegangen in menschliche Persönlichkeiten, aber sie erscheint immer noch als natürlicher Zug des Herzens; von der Freude am Dasein bewegt, zeichnet Haydn unschuldige Kinder. Mozart individualisirt die Liebe. Wir befinden uns auf ächt menschlichem Standpunct. Es ist die Geschlechtsliebe, die er dargestellt hat; es ist die Liebe von ihrer selbstbewussten Individualitäten. Hier nun findet er Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Gestalten zu zeichnen von der niedrigsten bis zur höchsten Erscheinungsweise. In der Zauberflöte namentlich hat er die Liebe in ihren wichtigsten Stufen zur Darstellung gebracht, von Monostatos an, wo er die niedrigste Wollust unnachahmlich geschildert hat, bis zu allgemeiner Menschenliebe des Sarastro. Es sind die philantropischen Ideen des vorigen Jahrhunderts, es sind die Lehren des Freimaurer-Ordens, von dem ja die Zauberflöte äusserlich Einiges entlehnt, die sich in

diesem Sarastro verkörpern. Beethoven schreitet hinaus über die Schranken der Geschlechtsliebe eben so sehr, wie jener philantropischen Gesinnung des Sarastro. An die Stelle individueller Charakterzeichnung, an die Stelle bewusster, verständiger Handlung tritt eine alle Schranken niederreissende, frei hervorströmende, erhabene Leidenschaft. Betrachten wir, um dieser wichtigsten Einsicht näher zu treten, den Fortgang der Kunst zwischen Mozart und Beethoven, betrachten wir beispielsweise die Symphonie in C-Dur mit der Fuge, und C-Moll, so erblicken wir dort, wie bei Mozart überall, so namentlich in diesem Werke klar ausgeprägt, die Herrschaft des Verstandes; es ist die siegreiche Gewalt desselben, die in dem Finale des erst genannten Werkes sich geltend macht, es ist die ihrer selbst bewusste Kraft, die Schwierigkeiten aufthürmt, und sie spielend überwindet, die mit Felsmassen tändelt, als wären es leichte Bälle, es ist die siegreiche Kraft des Verstandes, die überall die klarste, architectonische Gruppirung durchzuführen weiss. Beethoven zeigt uns im Gegensatz zu jenem stets übergreifenden Verstand, im Gegensatz zu jener ruhigen, selbstgewissen Herrschaft desselben die Gewalt entfesselter Empfindung, Unterliegen und Emporringen, Kampf und Sieg derselben, es ist die Macht persönlicher Energie, nicht mehr die eines siegreichen Verstandes, die Macht der Leidenschaft, die auch die ausschliessliche Herrschaft des Verstandes überwindet. Wie nun schon hier bei diesem Beispiel als das Charakteristische Beethoven's sich uns das volle Ausströmen der Empfindung darstellt, während sie bei seinem Vorgänger, niedergehalten, in streng abgemessenen Bahnen sich bewegt, so erblicken wir auch im Gegensatz zu jener Humanität des Sarastro, in welcher die Weltanschauung Mozart's culminirt, im Gegensatz zu jenem verständigen Maass, welches bei Mozart vorherrschend ist, in Beethoven eine entsprechende Erweiterung seiner Weltanschauung, eine Erweiterung, deren Erfassung uns unmittelbar den Mittelpunct seines Wesens erschliesst. Wir nahen uns der Stufe, von welcher aus wir im Stande sind, auf dem Grunde des bisher Gesagten, die Wesenheit unserer Meister in ihrer Tiefe zu fassen.

Hier ist der Ort, über Beethoven's neunte Symphonie zu sprechen, und zugleich der Standpunct ihrer Erfassung gegeben. Man ist diesem Werke neuerdings näher getreten, und die unermessliche Bedeutung desselben hat sich der Ahnung bemächtigt; aber seine Grundbedeutung ist noch nicht ausgesprochen worden. Bevor wir zur Erfassung derselben übergehen, ist eine Verständigung über mehrere innere und äussere Eigenthümlichkeiten der Composition nothwendig. Was zunächst das Technische, insbesondere die Art der Darstellung betrifft, so bin ich der Ansicht, dass sich Beethoven, namentlich hinsichtlich des letzten Satzes, total vergriffen hat, so, dass Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegentheil auseinander fallen. Man muss über die äussere Darstellung hinausgehen, das, was Beethoven sagen wollte, aber nicht entsprechend gesagt hat, erkennen, bevor man den Geist erfasst. Der Weg geht nicht durch das Erscheinende hindurch zum Verständniss des Inneren, sondern das letztere muss sich in geweihter Stunde erschliessen, und von ihm aus das Aeussere begriffen werden. Es ist rein geistige Musik, nicht mehr eine, deren Inhalt vollständig im Gebiet des Klanges zur Erscheinung kommt. Gilt dasselbe doch auch von fast allen späteren Pianofortewerken des Meisters, die weit über die Grenzen des Instruments hinausgreifend hinsichtlich ihres Geistes nicht in dem Reiche des Hörbaren erscheinen, und von innen heraus erkannt werden müssen, um die äussere Gestaltung zu begreifen. — Noch ein anderer Umstand ist zu erwähnen, welcher gleichfalls Anstoss gegeben hat. Es ist die Verbindung der Worte mit der reinen Instrumentalmusik. Diese ist indess vollständig zu rechtfertigen, diese Verbindung ist durch den geschichtlichen Gang der Instrumentalmusik, insbesondere bei Beethoven, mit Nothwendigkeit gegeben. Die Instrumentalmusik schreitet fort von dem Unbestimmten zum Bestimmten, von einer allgemeinen Erregung zu der Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände, und so ringt sich das Wort endlich als letzte Bestimmtheit heraus, nicht als das, was vor dem musikalischen Schaffen schon vorhanden gewesen wäre, sondern als ein Resultat, was aus der Concentra-

tion der musikalischen Empfindung sich ergiebt, völlig entgegengesetzt demnach einem neuerdings öfter laut gewordenen Missverständniss, welches das Instrumentalwerk als eine Uebertragung bewusster Vorstellungen in die Sphäre der Musik betrachtet, und darum auch rückwärts demselben betrachtend nahe zu kommen glaubt, wenn es zu ergrübeln sucht, was wohl der Autor bei einer Symphonie sich eigentlich gedacht haben möge. So ist das Wort in der neunten Symphonie das Secundäre, Untergeordnete, das was hinzutritt, um der immer mehr sich zuspitzenden Empfindung endlich die letzte Bestimmtheit zu verleihen. Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen über zur Betrachtung des Inhalts, so ist in dieser Hinsicht erst vor Kurzem bemerkt worden, wie Beethoven in früheren Jahren ein zutraulicher, liebevoller Jüngling gewesen, wie ihn sodann sein drückendes Unglück, von den Menschen sondernd, tiefer in die Welt der Instrumente eingeführt habe, wie er nun ein Einsiedler mitten in der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener geworden sei, ohne dass die Stimme liebenden Verlangens in ihm zu verstummen vermochte; er habe nicht scheiden können, ohne seine Sehnsucht nach der Menschheit noch einmal auszusprechen; dies sei in der neunten Symphonie geschehen, dies die Bedeutung des Werkes. Die angedeutete Ansicht ist vollkommen richtig, und die erste, nothwendige Erkenntniss, um Eingang in das Werk zu finden, fasst aber von dem Standpunct psychologischer Beschreibung und rein subjectiv, was in seiner objectiven Bedeutung erkannt, als die Lösung einer Frage erscheint, welche das Jahrhundert beschäftigt. Es ist in Beethoven's neunter Symphonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen; es ist nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menschen; das Subjective ist nur die nächste Seite; Beethoven hat objectiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen, jenes Evangelium, welches vor achtzehn Jahrhunderten der brachte, der zuerst berufen war, die Weltaufgabe zu lösen. Keiner ist jener ersten That an Hoheit so nahe gekommen, Keiner hat diese weltumfassende Liebe selbstschöpferisch auf's Neue so auszusprechen vermocht. Es ist in tiefster

Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität, die freilich nur erst von Wenigen verstandene Religion der Zukunft, die nicht erst von der Ueberlieferung einen Himmel zu erbetteln braucht, die diesen Himmel in eigener Brust hegt und trägt. Beethoven wird in der neunten Symphonie christlich, wie die modernen Bestrebungen tiefchristlich sind, wenn sie auch in weltlichster Gestalt auftreten. — Man erinnere sich ferner des früher Gesagten über Beethoven's Individualität, über das Populäre, Anspruchslose seiner Gesinnung. Es ist in dieser Musik die tiefste Entäusserung seiner selbst, die tiefste Demuth, nicht eines Menschen, der Unglück hatte, und sich gedrückt fühlte, es ist die Lösung der grossen Zeitfrage darin, die Frage nach der Stellung des Menschen zum Menschen, es ist das Bewusstsein, was endlich als Resultat der ganzen geschichtlichen Bewegung hervorgehen muss, jenes Bewusstsein was zuerst offenbart, durch alle Entwicklungsstufen hindurch endlich als ein ächt menschliches, natürliches aufzutreten berufen ist, jenes Bewusstsein, was dem Menschen die einzig würdige Stellung anweist, und wogegen alle irdische Herrlichkeit, aller Stolz der Vorzeit zurücksinkt. Darum jene einfache, höchst anspruchslose, volksmässige Behandlung des Schiller'schen hochfliegenden Hymnus, dieser äusserste Contrast zwischen Musik und Worten, welche letztere durch die erstere an Hoheit der Anschauung unendlich übertroffen werden. Darum jenes Ringen in der ganzen Musik, denn es gilt in der That der Lösung der höchsten Frage. Hier ist das Ziel Beethoven's, das ist der höchste Aufschwung, den er genommen hat. Der grosse Schritt ist gethan; dort, bei Mozart, eine Gesinnung, welche wohlwollend gewährt, im Hintergrund aber sich als höher berechtigt betrachtet, — die Weltanschauung des vorigen Jahrhunderts, über die er nicht hinauskam, — hier eine Gesinnung, welche verzichtet, weil jede stolze Erhebung zuletzt doch nur anmassliche Beschränktheit ist, eine Gesinnung, welche sich am höchsten gehoben fühlt, wenn sie zu dem Bewusstsein, einfach Mensch zu sein, herabgestiegen ist. Immerhin mag der Inhalt jener Symphonie in Verbindung gebracht werden mit allen Fragen der Zeit. So weit

ab jene Fragen der Tonkunst scheinbar stehen, so nahe berühren sie die Schöpfungen Beethoven's. Es ist der Demokrat Beethoven, der sich überall ausspricht. Das war das Resultat des früheren Kämpfens und Ringens, jene Gegensätze begeisterten Aufschwunges und einfacher Volksthümlichkeit. — Ich beschränke mich hier auf diese Andeutungen. Es wäre erforderlich, weithin auf die allgemeine Entwicklung des modernen Geistes einzugehen, sollte das hier Gesagte tiefer begründet werden. Wer indess jenes Werk in sich erlebte, wird mich verstehen; — wird mich verstehen, wenn ich sage, dass für mich dasselbe der erschütternste Kunsteindruck gewesen ist unter den Werken fast aller Zeiten und Künste.

Nun noch ein Mal: Haydn, Mozart und Beethoven: Dort, in der Schöpfung und den Jahreszeiten ist die Liebe unschuldiger Kinder gezeichnet; sie erscheint als natürliche Macht; darum erblicken wir dort das Gesunde, Naturfrische, sittlich Reine. Mozart ist der Dichter der Geschlechtsliebe; in den Kreis des menschlichen gebannt sind seine Gestalten die der Wirklichkeit, wenn schon im höchsten und wahrsten Sinne; die Reinheit Haydn's aber ist getrübt, ist verloren gegangen; wir sind eingetreten in die sündige Welt; eine verklärte Gestalt erhebt sich in der Zauberflöte der sittliche Adel des Sarastro. Beethoven rafft sich empor aus dieser Mozart'schen Vertiefung in das Diesseits; den Himmel im Auge, ist sein Wandel ein Emporringen nach Oben; auf der Höhe seines Standpunctes verschwinden alle Unterschiede; mit gleicher Liebe umfasst er das ganze Menschengeschlecht.

Das ist die Weltanschauung unserer Meister, so weit es einem, zum ersten Male in dieser Vollständigkeit unternommenen Versuche gelingen wollte, sie in Worte zu fassen.

Sechzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Bevor wir in unserer Betrachtung weiter schreiten, ist es nothwendig, die bis jetzt gewonnenen Resultate zusammenzufassen. Erinnern Sie sich dessen, was ich in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, sagte, erinnnern Sie sich auch dessen, was ich in den letzten Vorlesungen über Haydn, Mozart und Beethoven feststellte.

Sie haben die allgemeinen Entwicklungsgesetze aller Künste kennen gelernt, diesen Fortgang vom Erhabenen zum Schönen, vom Kirchlichen zum Weltlichen, von einseitiger Geistigkeit zur Durchdringung mit dem sinnlichen Material; diese beiden umfassenden Epochen des erhabenen und des schönen Styls in Italien und Deutschland sind vor unseren Blicken entfaltet. Wir sahen durch die grossen bis jetzt besprochenen Meister die verschiedensten Stufen repräsentirt, das katholische und das protestantische Glaubensbekenntniss, Lyrisches, Episches und Dramatisches, Objectives und Subjectives, wir sahen das tiefste Seelenleben offenbart in der Instrumentalmusik, überhaupt aber den Gang von der Kirchenmusik zur Oper und Instrumentalmusik. Wir haben das Analoge sowohl, wie das Abweichende in der Entwicklung Deutschlands und Italiens erkannt, wir haben ferner erkannt, wie jedes der drei musikbedeutendsten Länder Europas ein bestimmtes, einseitiges Princip vertritt, wir haben die deutsche und die italienische Musik als Gegensätze kennen ge-

lernt, gross in ihrer Einseitigkeit, das Höchste indess schaffend in ihrer Vereinigung. Wir sind dem entsprechend zu der Anschauung gelangt, wie die europäische Musik ein grosses, organisch gegliedertes Ganze bildet, wir sind den Verschlingungen deutscher Tonkunst gefolgt, und fanden die höchste Vereinigung aller Richtungen in Mozart, so, dass Deutschland, dass speciell Mozart im Kleinen uns dasselbe Bild zeigt, was die Betrachtung der europäischen Musik im Grossen und Ganzen gewährt. Dieser Meister wurde dadurch der Höhepunct für die gesammte europäische Entwicklung, und durch ihn die Orientirung sowohl über ihm Vorangegangenes als auch ihm Folgendes möglich. Es war endlich dieser weitere Fortgang nach Mozart, welcher uns beschäftigte, für den wir in Beethoven schon das grösste Beispiel fanden. Die in Mozart vereinigten Richtungen gehen wieder auseinander, streben nach der früheren Selbstständigkeit, mit dem grossen Unterschied jedoch, dass der Durchgang durch diesen Vereinigungspunct sichtbar bleibt, dass jede Richtung etwas von der Anderen mit hinüber nimmt in ihre erneute Vereinzelung, so sich erfüllt, gesteigert zeigt durch das Ganze.

Unter diesem Gesichtspunct haben wir jetzt die Neuzeit zu betrachten. Bevor ich jedoch auf das Einzelne eingehe, ist es nothwendig, Ihnen einen kurzen Gesammtüberblick über die Erscheinungen, welche uns jetzt beschäftigen werden, zu geben.

Beginne ich die Darstellung mit dem Ehrwürdigsten, Aeltesten, mit der *Kirchenmusik*, so ist über diese in dem ganzen gegenwärtigen Abschnitt am wenigsten zu sagen. Schon einmal sprach ich aus, wie diese grösste und mächtigste Kunstgattung der Vorzeit in dem letzten Jahrhundert zurück-, wie das dem früheren entgegengesetzte Verhältniss eintritt. Es ist zu dem von Italien und Frankreich, was Kirchenmusik betrifft, in dieser Epoche — *eine* grosse Erscheinung abgerechnet — nichts zu berichten; nur allein Deutschland zeigt noch eine fortgesetzte Thätigkeit auf diesem Gebiet, obschon, mit Ausnahme des Oratoriums, wenig Gelegenheit gegeben war, Neues zu schaffen. —

Am Grössten ist der Einfluss Mozart's auf dem Gebiet der

Oper gewesen, auf dem Gebiet demnach, wo er selbst das Grösste geleistet hat. In Italien gewann die Oper im Laufe des 18ten Jahrhunderts — bis dahin hatte ich früher den geschichlichen Verlauf verfolgt — immer mehr Anerkennung und Verbreitung, so dass sie allmälig die Kirchenmusik ganz verdrängte. Die bedeutendsten Talente widmeten sich der Bühne, und es sind in jenen Werken Einzelheiten von grossem, bleibendem Werth. Im Wesentlichen aber beharrte die Oper in der schon früher eingeschlagenen Richtung. Sie war durchaus kein Kunstwerk nach deutschem Begriff, sie war mehr nur da, die Kunst der Gesangsvirtuosen zur Erscheinung zu bringen. So dauerten die Verhältnisse fort bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mannichfache Steigerungen waren zwar hinzugekommen, man hatte den Gesang mit einer reicheren Instrumentation umgeben, man hatte grössere Formen eingeführt, im Ganzen aber war man nicht über das Princip, welches vom Anfang an gegolten hatte, hinausgegangen. Jetzt nun, nachdem Mozart aufgetreten war, konnte es nicht fehlen, dass dieser die lebendigste Rückwirkung äussern, und der italienischen Oper eine höhere Richtung verleihen musste. Jedes Land fand sich in ihm wieder, und nahm daher auch umgekehrt wieder von ihm auf. In Italien zeigt sich sein Einfluss darin, dass jetzt grössere Formen immer mehr zur Geltung kamen, dass die Harmonie und die Instrumentation reicher wurden, im Allgemeinen, dass die Oper dem Ziele einer höheren Kunstschöpfung sich näherte. Mehrere der bedeutendsten Talente traten jetzt auf, und wir sehen eine zweite Blüthe der italienischen Oper unter Mozart'schem Einfluss, eine Schule dieses Meisters in Italien. Später, weiter herab auf die neuere Zeit, konnte dieser Aufschwung nicht mehr behauptet werden, die italienische Oper sank in demselben Verhältniss, in welchem sie sich von dem Ausgangspunct in Mozart entfernte, dem Extrem sich zu bewegte, in erneute Einseitigkeit verfiel. Wir erblicken in Italien, entsprechend der Stufe des Verfalls seiner Kunst, eine ausschliessliche Hingebung an das Materielle, ein Versinken in Sinnlichkeit, eine Sinnlichkeit, die nicht mehr wie früher, durch ein geisti-

ges Element gehoben und verklärt wird. Die Kunst ist in diesem Lande bei dem anderen Extrem angekommen, und wir sehen so durch die drei Jahrhunderte ihres Bestehens hindurch den Gang von hoher Geistigkeit, in Palestrina, durch die schöne Mitte, das Gleichgewicht beider Seiten, in der neapolitanischen Schule, zu dem einseitigen Uebergewicht der materiellen Seite in neuester Zeit. — In Deutschland fand Mozart keine Nachfolger, welche die Oper auf der Höhe seines Standpunctes zu erhalten vermocht hätten. Die Tonsetzer bewegten sich zwar in den von dem Meister bezeichneten Bahnen, beschränkten sich aber, seiner Universalität gegenüber, auf rein deutsches Wesen im engeren Sinne, und setzten das Singspiel wieder an die Stelle der grossen Oper. Sehen wir daher auch hier zwar die nach-Mozart'schen Leistungen gehoben durch den Einfluss der Universalität dieses Meisters, zeigen sich auch die Werke von Winter, Zumsteeg, Weigl u. A. sehr verschieden von denen, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Nationale repräsentirten, so konnte doch Mozart's Richtung am wenigsten hier eine Fortsetzung finden, da unmittelbar nach ihm hier eine neue Wendung der Kunst ein-, ein neues Princip auftrat: das durch Beethoven repräsentirte Element. In einem weiteren Sinne aber beherrscht Mozart und nach ihm Beethoven die gesammte deutsche Musik dieses Jahrhunderts, und wir haben hier die umfassendsten, am zahlreichsten vertretenen Schulen namhaft zu machen. Das aber ist von der entscheidentsten Wichtigkeit, dass unmittelbar nach dem Verschwinden der universellen Richtung Mozart's, nach der Wendung auf speciell deutsches Wesen auch das Ausland, Italien und Frankreich sogleich zu erneuter Herrschaft bei uns gelangen, beide Länder auf's Neue die Berechtigung ihres Princips gesondert bei uns geltend machen. — Frankreich hat in vielfacher Beziehung die Aufgabe Gluck's und Mozart's am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, und es ist der Boden dieses Landes zu betreten, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper fragt. Nachdem Lully das Opernideal Frankreichs aufgestellt hatte, sehen wir dessen Richtung bis herab auf Gluck vertre-

ten, daneben aber auch das Italienische zu immer grösserer Anerkennung gelangen. Eine national-französische Oper bildete sich durch Männer wie Gretry, Dalayrac, Philidor, Monsigny u. A. Endlich aber war es die universelle Richtung Mozart's, welche hier den fruchtbarsten Boden der Weiterentwicklung fand. Am wenigsten zwar sind geborene Franzosen zu nennen, welche diese Weiterbildung vermittelten; es waren Ausländer, die wie Gluck und Mozart die Schule der verschiedenen Nationen durchlaufen hatten; aber Frankreich war es, welches ihnen für ihre Wirksamkeit den geeignetsten Boden darbot. Salieri, Cherubini, Spontini u. A. sind diese Tonsetzer. Endlich aber weiter herab auf die neuere Zeit erblicken wir auch hier, wie in Italien und Deutschland, ein erneutes Versinken in Einseitigkeit, den Fortgang bis zum Extrem; die erneute Herrschaft dieser gesonderten Richtungen, das wechselseitige Bekämpfen derselben; Deutschland namentlich ist der Schauplatz dieses Ringens um ausschliessliche Herrschaft.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst das Gebiet, worin, wie vorhin bemerkt, Mozart den umfassendsten und nachhaltigsten Einfluss ausgeübt hat. Vermag die Geschichte nicht eine so nachhaltige Einwirkung desselben in Bezug auf Instrumentalmusik nachzuweisen, so lag der Grund dafür in dem Auftreten Beethoven's. Nur auf einem Gebiet dieser letztgenannten Kunstsphäre hat Mozart, wie in der Oper, eine reiche Blüthe, repräsentirt durch zahlreiche Schulen, geweckt: auf dem der Pianofortemusik. Wir haben zugleich hier das für die Entwicklung der deutschen Musik bedeutsame Verhältniss, dass auf dem Gebiet der Pianofortemusik nach einem hohen Aufschwunge, ähnlich wie in Italien, ein allmäliger Untergang in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit sich darstellt, in der Pianofortevirtuosität der neueren Zeit. Die in Mozart vertretene sinnliche Seite der Kunst machte sich hier mehr und mehr allein und unabhängig von den höheren Mächten des Geistes geltend, so dass dem Gange in Italien entsprechend, auf die Epoche des schönen Styls auch bei uns eine solche des Verfalls, der Verflachung folgt. Während aber in Italien die Kunstentwicklung damit abschliesst,

haben wir hier dem Princip deutscher Kunst entsprechend unmittelbar daneben einen erneuten Aufschwung durch Beethoven. So wird dieser der Repräsentant des höchsten Strebens der Neuzeit, der Mittelpunct für die Entwicklung derselben, und an ihn schliesst sich Alles, was die Tonkunst unserer Tage hervorgebracht hat. Insbesondere war es die Instrumental-, die Orchester- und Pianofortemusik, welche jetzt noch eine lebendige Fortbildung erfahren hat. —

Nach dieser einleitenden Orientirung über das Gebiet, welches wir nun zu betrachten haben, kann ich mich sogleich zu der specielleren Erörterung wenden. Dem aufgestellten Plane zufolge beginne ich mit der Besprechung der Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts, und zwar in Deutschland.

Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte sich, wenn auch innerlich getrennt und bewegt durch mehrere Spaltungen und gesonderte Richtungen die Glaubensfestigkeit der früheren Zeit auf protestantischem Gebiet erhalten; sie war der Boden, aus welchem die Schöpfungen der kirchlichen Tonkunst bis auf Bach und Händel hervorgehen konnten. Mehrere Umstände trafen jetzt zusammen, diese alte Zeit des Glaubens zu stürzen. Ich habe diesen Umschwung früher schon, bei anderen Gelegenheiten, Ihnen angedeutet. Alle Wissenschaften und Künste emancipirten sich von dem Einfluss der Kirche, und ein neuer Weltzustand bereitete sich vor. Die philosophische Forschung begann zu der Höhe emporzusteigen, welche sie jetzt als die höchste, geistige Errungenschaft der bisherigen Weltentwicklung überhaupt erscheinen lässt. Die philosophische Forschung aber, indem sie Alles ihrer Prüfung unterwirft, und nichts für wahr annimmt, was nicht diese Prüfung bestanden hat, ist zunächst, ist anfänglich die Gegnerin des Glaubens. Die insbesondere von Berlin ausgehende Aufklärung begann nach und nach in Deutschland sich zu verbreiten. Gleichzeitig gelangten die Naturwissenschaften zu immer grösserer Ausbildung und Anerkennung. Aber auch diese sind dem Glauben, sind zunächst anfänglich dem inneren, höheren geistigen Leben überhaupt feind. Wie die Philosophie nur das anerkennt, was sie

selbst gefunden hat, so sind die Naturwissenschaften nur allzu gern geneigt, allein das sinnlich Wahrnehmbare, das was sich durch Beobachtung erfassen lässt, gelten zu lassen. Gleichzeitig traten die grössten Dichter Deutschlands auf; allein auch sie waren ausschliesslich dem Weltlichen zugekehrt, und standen mit jener alten Zeit des Glaubens in keinem inneren Zusammenhange mehr. Weimar wurde der Mittelpunct dieser weltlichen Bestrebungen auf poetischem und künstlerischem Gebiet. Auf dem Gebiet des Staats regte sich ein neues, ungekanntes Leben, in Frankreich insbesondere, wo die grossen Schriftsteller der die moderne Welt umgestaltenden Revolution vorgearbeitet hatten. Rousseau predigte das Evangelium der Natur. Somit war ein gedeihlicher Boden für die kirchliche Kunst nicht mehr vorhanden. —

Es ist von Wichtigkeit, die Einflüsse dieses grossen Umschwunges auch auf die Kirche noch etwas näher zu betrachten; sie sind der Schlüssel zum Verständniss auch der Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts.

Schon in Luther war der Rationalismus der Neuzeit im Keime enthalten; man darf sich nur seines Ausspruchs erinnern, dass er durch die Schrift oder durch klare Gründe widerlegt sein wolle. Seine ganze Persönlichkeit erscheint uns schon als eine moderne, in welcher der Geist der Neuzeit, wenn auch noch unentwickelt, sich geltend macht. Das erwachende Denken aber wurde bei ihm und in seiner Zeit noch durch die Autorität der Bibel gebändigt. Bald jedoch fand dasselbe in der Philosophie seinen Ausdruck. Der grosse Franzose Des Cartes, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts fällt, steht an der Spitze der modernen Denkbewegung. Nach der Nacht des Mittelalters tritt hier mit der vollsten jugendlichen Klarheit und Frische der moderne Rationalismus auf. Cartesius lehrte, dass Alles bezweifelt, dass alle Autorität gestürzt werden müsse, selbst die der sinnlichen Wahrnehmung, die er als zuverlässig nicht gelten lassen konnte, so lange nicht ein oberster Grundsatz, eine erste Gewissheit gefunden war, von welcher aus die Welt im Gedanken neu aufgebaut werden

konnte. Diese erste Gewissheit war sein berühmtes „cogito, ergo sum“, (ich denke, folglich bin ich) womit die Erfassung des innersten Mittelpuncts des Bewusstseins gegeben war, das Letzte, was übrig bleibt, wenn durch den Zweifel aller Inhalt entfernt ist, das, wovon nicht abstrahirt werden kann. Die beiden grossen Denker, Spinoza und Leibnitz in der zweiten Hälfte des 17ten und der ersten des 18ten Jahrhunderts folgten. Mehr und mehr gelangte der freie Gedanke zur Macht und Herrschaft, und wir sehen daher, wie derselbe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Kant das bisherige Weltgebäude stürzte. Kant's Schrift: „Die Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft“, wurde das Bekenntniss der neuen Zeit, und je höher der Glaube früher gestanden hatte, desto tiefer sank er, so dass endlich Schleiermacher „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ schreiben konnte. Der grosse, weltgeschichtliche Fortschritt dieser Richtung war, dass das, was man früher in gutem Glauben angenommen hatte, geprüft werden sollte, dass nichts für wahr gehalten werden durfte, was nicht diese Prüfung bestanden. Der denkende Geist erkannte seine unendliche Berechtigung und begann von dieser Berechtigung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Als der Mangel jedoch dieser Richtung erscheint, dass jetzt jeder Einzelne seine beschränkte Fähigkeit mit der allgemeinen Vernunft verwechselte, und annahm, dass das, was er nicht erkenne, überhaupt nicht erkannt werden könne, dass nicht die Möglichkeit offen gelassen wurde, was diese Zeit und diese Einzelnen nicht erkannten, zu anderer Zeit und von Anderen gar wohl erfasst werden könne. Man verwechselte die beschränkte Einsicht einer Zeitepoche und jedes Einzelnen mit der Einsicht der Menschheit überhaupt. Die trivialsten Köpfe glaubten nun über die Religion herfallen und die erhabenen Anschauungen derselben mit ihrem hausbackenen Verstand messen und richten zu dürfen. So musste es geschehen, dass alles Hohe und Unendliche des Christenthums verworfen, als unbegreiflich beseitigt, nur eine gewöhnliche Moral daraus abstrahirt wurde. Besonders in der Theologie selbst hat diese Richtung bis herab

auf die neuere Zeit sich breit gemacht, und sie ist es gewesen, welche wesentlich dazu beitrug, das kirchliche Leben zu vernichten. Wagte dagegen ein kleiner Kreis die Berechtigung der Offenbarung, der Ueberlieferung in der orthodoxen Richtung zu vertreten, so war doch diesem das, was er vertrat, ein eben so Fremdes und Unverstandenes, wie dem Rationalismus das, was er bekämpfte. Diese Richtung hatte das Wahre, dass sie jenem Alles flüssig machenden, auflösenden Rationalismus gegenüber einen Damm bildete, etwas Dauerndes im Wechsel zu bewahren suchte. Das war aber auch das einzige Gute daran, im Uebrigen war und ist dieselbe noch geistloser und dürrer, als die entgegengesetzte, weil sie, einst auf innere Erlebnisse, inneres Verständniss basirt, jetzt es nicht mehr über den gedankenlosen Glauben an den Buchstaben hinausbrachte. — Das für die gegenwärtige Betrachtung wichtigste Resultat, welches wir aus diesen Zuständen hervorgehen sehen, ist dies, dass die frühere Verklärung der Welt durch das Ueberirdische verloren ging, dass man in das platte Diesseits herabstürzte. Der frühere Glaube hatte Erde und Himmel zu einer Einheit verknüpft; das Diesseits war aufgenommen in jene Unendlichkeit, der Mensch wurzelte mit seinem tiefsten Innern in derselben, sie durchdrang und verklärte das Irdische. Jetzt nahm man Wohnung im Diesseits, auf der Erde, baute sich hier wohnlich an, und war unbekümmert um den Himmel. Die alte Zeit zeigt uns eine solche innere Unendlichkeit der Gesinnung, dass alles Aeussere, Irdische nur verschwindendes Moment darin ist, wie wenn z. B. der Mensch bei dem Verlust aller irdischen Güter, wenn sein Haus in Flammen steht, ausruft: der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gelobet. Die Neuzeit hängt ihr Herz an das Irdische, sie klagt wie Bürger's Lenore: Ach Mutter, was ist Seligkeit, ach Mutter, was ist Hölle! Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit und ohne Wilhelm Hölle! — Betrachten wir dieses Resultat, so drängt sich uns unleugbar die Wahrnehmung auf, dass es ein tiefer Fall ist, den die Neuzeit gegenüber der Vorzeit gethan hat, es ist ein Sturz aus dem Himmel. Durchaus falsch würde es jedoch sein.

diese Neuzeit darum einseitig zu verdammen, denn eben so sehr steht dieselbe durch das neue Weltprincip, welches sie zur Geltung brachte, hoch über der alten. Dieses Gewinnen und Verlieren ist die Natur jedes geschichtlichen Fortschritts nicht allein, es ist die Natur alles organischen Wachsthums. Der Fortgang in Natur und Geschichte ist ein stetes Weiterschreiten von Stufe zu Stufe; die nächstfolgende verneint, wie ich auch schon einmal erwähnte, die vorausgegangene; sie steht gegen jene zurück, bringt aber zugleich ein Neues und Grösseres, was die erste nicht besass. Betrachten Sie jedes organische Gebilde. Die Herrlichkeit der Pflanzenblüthe muss verloren gehen, um die Frucht zu zeitigen; die Frucht verneint die Blüthe, aber sie hat zugleich diese als Resultat in sich. Jede Altersstufe des Menschen verneint die vorausgegangene; die Schönheit und der Zauber der Jugend gehen verloren, aber was folgt ist doch grösser, und der Mensch erreicht seine Bestimmung nur, indem er diese Stufen durchläuft, nur nach Zurücklegung aller ist er ein ganzer Mensch. So ist nicht zu klagen und zu jammern, dass das letzte Jahrhundert diese Wendung genommen hat; es ist allein der eiserne Gang geschichtlicher Nothwendigkeit, der Fortschritt, die Menschheit ihrem Ziele näher zu bringen, darin zu erkennen. — Ich habe Ihnen bis jetzt jenen Umschwung dargestellt, welcher die alte Zeit des Glaubens gestürzt hat. Noch in der Gegenwart machen sich die bezeichneten Richtungen, sowohl jene des Rationalismus, sowie die gedankenloser Orthodoxie, vielfach geltend, so, um dies beiläufig zu erwähnen, namentlich bei uns in Sachsen, welches über diese Gegensätze im Grossen und Ganzen noch nicht hinausgekommen ist und sich noch wenig von den Fortschritten berührt zeigt, die die neueste Zeit hervorgerufen hat, Richtungen huldigend, welche auf den Höhen des Geistes längst beseitigt sind. — Die bezeichneten Gegensätze, namentlich der des Rationalismus, als des neuen, die Zukunft in sich tragenden Weltprincips, hatte zu Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts noch seine geschichtliche Berechtigung; sie mussten als Entwicklungsstufen durchlaufen werden, sie waren

ein nothwendiger Durchgangspunct, um durch sie zu einem Höheren zu gelangen. Jetzt aber begannen die Männer zu wirken, welche die Neuzeit eingeleitet haben, Schiller, Göthe, Schelling, Hegel, und eine unendlich höhere Geisteswelt, als man bis dahin geahnt hatte, kam zum Bewusstsein. Unmittelbar zwar waren die beiden Erstgenannten für eine tiefere Auffassung des Christenthums nicht thätig, sie standen demselben eher feindlich gegenüber. Indem sie aber dem hausbacknen Verstand des vorigen Jahrhunderts gegenüber eine Welt der Poesie erschlossen, gewährten sie mittelbar die Möglichkeit einer innigeren, geistvolleren Auffassung auch des Christenthums. Die moderne Philosophie hat sich an jene Dichter, insbesondere an Göthe, angeschlossen, sie nahm von ihnen ihren Ausgangspunct und genährt dadurch, vermochte sie mit ganz anderen, entsprechenderen Voraussetzungen dem Christenthum wieder nahe zu treten, so dass die Rettung des Letzteren in dem modernen Bewusstsein, die Rettung auch der Theologie, von Aussen, von der Philosophie kam, welche christlicher wurde, als die Theologie war und zum Theil noch ist. Ich bezeichne Ihnen um das Gesagte zu deutlicherer Erkenntniss zu bringen, einige der wichtigsten Anschauungen, welche auf diese Weise gewonnen wurden, wenn auch, als nicht unmittelbar hierher gehörig, nur flüchtig. Durch Herder's „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ waren die ersten Anregungen zu einer Philosophie der Geschichte gegeben worden. Die moderne Philosophie hat diese Anregungen weiter entwickelt, und die bezeichnete Wissenschaft war das Resultat. Hierdurch wurde die Einsicht in den unaufhaltsamen, ununterbrochenen, stufenweisen Fortschritt des Menschengeschlechts gewonnen, die Erkenntniss des Zieles der Weltentwicklung überhaupt, die Einsicht, wie alle Ereignisse, wie alle Völkerentwicklungen im inneren Zusammenhange stehen, alle Völker der Erde Bausteine herzubringen zu dem grossen Pantheon der Geschichte. Die Stellung des Christenthums musste dadurch für die Erkenntniss eine wesentlich andere werden. Jetzt erschien es als der Mittel- und Höhepunct der ganzen Geschichte, nicht mehr urplötzlich vom Himmel

herabgefallen, sondern im tiefsten, inneren Zusammenhange mit allen Erscheinungen der früheren und späteren Zeit stehend, das Heidenthum erschien eben so berechtigt, erschien als eine wesentliche Vorstufe für dasselbe. — Früher war die Philosophie eine abstracte Wissenschaft gewesen, ähnlich der Mathematik, vorzugsweise eine Thätigkeit des Verstandes. Jetzt erkannte man, wie dieselbe den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften beschäftigen muss, und eben so sehr Empfindung, Phantasie zu ihrer Voraussetzung hat. Die Kunst, speciell die Poesie, wurde eine Vorbereitung für die Philosophie, das dieselbe einleitende Studium. Die grosse Einsicht, dass Poesie und Kunst, Religion und Philosophie wesentlich denselben Inhalt haben, wurde gewonnen. Diese auf allen Gebieten des Geistes erlangten Schätze kamen der Betrachtung des Christenthums zu Gute. Man erkannte, um nur einen Punct hervorzuben, das durchaus Verkehrte, was darin liegt, die mit orientalischer Phantasie geschriebenen Schriften des alten und neuen Testaments, mit dürrem, trocknem, deutschem Verstande auffassen zu wollen, man erkannte, dass Gefühl, Phantasie, Genialität der Anschauung, poetische Empfänglichkeit dazu gehören, die Bibel zu verstehen. Das Resultat aber war ein überraschendes; nicht fremd mehr stand man der Offenbarung gegenüber, man hatte den Eingang gewonnen, und rasch enthüllten sich nun die Geheimnisse derselben. — Kant hatte gelehrt, dass der Mensch das Uebersinnliche nicht erkennen könne. Diese Lehre war zum Glauben des Jahrhunderts, zum allgemeinen Vorurtheil geworden, und noch jetzt begegnen wir derselben auf allen Wegen und Stegen. Diese Lehre aber steht im schroffsten Widerspruch mit dem Christenthum, und der ersten Grundwahrheit desselben, dass Gott geoffenbart ist; der Geist durchdringt alle Dinge, er erforscht selbst die Tiefen der Gottheit; „den ihr verehrt, ohne ihn zu kennen, den verkündige ich euch", sagt Paulus, als man dem „unbekannten Gotte" einen Altar errichtet hatte. Christus aber bezeichnet sich selbst als den Weg zum Vater; wer den Sohn kennt, dem muss der Vater offenbar werden. Die grossen Philosophen der Neuzeit, Schelling, Hegel, sind von

denselben Anschauungen ausgegangen; Hegel schrieb unter sein Portrait die mächtigen Worte: „das zuerst verborgene und verschlossene Wesen des Universums hat keine Kraft, die dem Muthe des Erkennens Widerstand leisten könnte; es muss sich vor ihm aufthun und seinen Reichthum und seine Tiefen ihm vor Augen legen und zum Genusse geben.“ So ging das unermessliche Bewusstsein auf, dass das Christenthum die Offenbarung des Geistes selbst ist. Der alte Rationalismus in seiner Verblendung hatte sich in Wahrheit gegen den Geist verschlossen; ein Erzeugniss des Geistes, verläugnete er seinen Ursprung; es war der vollkommenste Widersinn, diese Auflehnung des Geistes gegen sich selbst. Jetzt fielen mit einem Male die trennenden Schranken; alle Widersprüche zeigten sich geeint, das moderne Bewusstsein gelangte aus dem Zwiespalt heraus zur Versöhnung; der Inhalt der alten Zeit und die Form der neuen erschienen verbunden, dieser Inhalt des alten Glaubens denkend reproducirt; die speculative Theologie der Gegenwart war das Resultat. Dies ist der Standpunct der Gegenwart. Mehr und mehr ist diese neueste Richtung schon in das Leben eingedrungen; sie ist die Grundlage des Gebäudes, welches die Zukunft aufführen wird. Was vorausging, ist gerichtet und vermag sich diesem Aufschwung gegenüber nicht mehr zu halten. Nur dort, wo man das, was auf den Höhen der Zeit vorgeht, noch wenig oder nicht bemerkt hat, wie z. B. bei uns in Sachsen — weniger bedeutender Ausnahmen hier nicht zu gedenken — geschieht es, das überwundene Standpuncte sich breit machen. Es ist aber kein Heil, ausser in dieser Richtung. Das Wesen derselben ist insbesondere dies, dass jetzt auch das Diesseits als ein wesentlich berechtigtes Moment auftritt, nicht als ein gänzlich verschwindendes, wie auf der Stufe der alten Religiosität; anderseits aber auch nicht als das allein wahrhafte, wie im Rationalismus, im Gegentheil aufgenommen ist in die Unendlichkeit einer höheren Welt. Darum bereitet sich ein neuer religiöser Weltzustand vor. Nicht das Christenthum selbst hat sich überlebt, wie einige Vertreter des Umsturzes ohne Weiteres meinen; nur die bisherige Gestalt desselben. Im tiefsten

Grunde der Zeit aber regt sich ein Interesse für Religion, für erneuten Aufbau derselben, wie es die unmittelbar vorangegangene nicht kannte. Wir leben in einer Welt des Ueberganges; das Alte stürzt rettungslos zusammen; überall werden Versuche gemacht zu neuen Gestaltungen, auch im Kirchlichen. So Widersprechendes nun dabei zum Vorschein kommt, so Unerquickliches häufig solche Zustände bieten, ein tiefes Bedürfniss nach dem Göttlichen ist wieder erwacht, eine Sehnsucht darnach hat die Menschen ergriffen, überall ist das Streben bemerkbar, sich aus der Versunkenheit in das Irdische emporzuarbeiten; heilige Schauer durchbeben die Welt, als sollte es jetzt erst zur wahren Versöhnung des Göttlichen mit dem Menschlichen, die damals Christus aussprach, kommen. Freilich muss man diese Zeichen zu erkennen wissen, und sie nicht ausschliesslich auf früher privilegirten Gebieten suchen, indem diese so oft Christliches nur noch heucheln. Die neue Gestalt des Christenthums ist eine wesentlich andere, und diejenigen, die sein Wesen nur in der bisherigen Form erfassen können, möchten es wieder zu erkennen kaum im Stande sein. Unter tiefer Verzerrung, auf dem Gebiet der Revolution, treten uns solche Zeichen entgegen, und leisten uns Bürgschaft, dass aus allen Wirren das Ewige siegreich hervorgehen werde. Wie unendlich weit die Gestaltung der äusseren und inneren Welt noch gegen das Ideal des Christenthums zurücksteht, wird immer allgemeiner erkannt, wie die Grundlagen unseres Lebens in Wahrheit christliche noch kaum genannt werden können. In keiner Zeit hat sich die Liebe zur Menschheit, die alle Unterschiede tilgt, so mächtig hervorgedrängt, als in der unsrigen, die durch das, was sie anstrebt, grösser ist als alles Vorausgegangene.

Dies ist in einigen Andeutungen der Gang des religiösen Bewusstseins im Laufe der letzten hundert Jahre. Schon vorhin bemerkte ich, wie dieselben nothwendig waren, um die Gestaltung der kirchlichen Tonkunst zu verstehen. Ich mache sogleich die Anwendung.

Nach den Zeiten Seb. Bach's und Händel's wurden natürlich auch fernerhin Werke religiösen Inhalts und zu kirchlichen

Zwecken geschaffen, wohl in eben so grosser Anzahl, wie früher. Sehr bald aber zeigen diese Werke eine ganz veränderte Physiognomie. Die frühere Grösse und Erhabenheit ist verschwunden, und auch die kirchliche Kunst hat sich dem Leben und der Alltäglichkeit desselben genähert; sie hat die alten mächtigen Dome verlassen, und ist eingezogen in das Haus, in klein-bürgerlicher Umgebung erscheinend. Es fehlt ihr nicht an Innigkeit und Wärme des Gefühls, wohl aber an Hoheit, himmlischer Ruhe, an Grösse und Gewalt. Wie sich das einfache Zimmer zu jenen weiten Hallen der Kirchen verhält, so die spätere Kunst zu der früheren. Auch die kirchliche Tonkunst hat mit dem Rationalismus in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Sturz in das Diesseits vollbracht, und ist in ihren untergeordneten Erscheinungen namentlich hausbakken und dürftig. Als aber später die grossen Genies der Periode des schönen Styls, Haydn, Mozart und Beethoven auftraten, war es natürlich, dass diese auch für die Kirche Geniales leisteten. Ein grosser Kreis von Nachfolgern schloss sich insbesondere an Mozart, und er, sowie die genannten Meister sind es gewesen, welche der Kirchenmusik wieder einen veränderten, von der Richtung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wesentlich verschiedenen Charakter verliehen. Allein die Kirchenmusik dieser Meister steht mit ihren weltlichen Schöpfungen meist auf einer Stufe und athmet denselben Geist wie diese. Es ist wogende, weltliche Leidenschaft, derselbe Standpunct, wie bei Göthe und Schiller. So musste es geschehen, dass allmälig der kirchlichen Kunst gänzlich das frühere Fundament entzogen wurde, dass die Künstler die Einsicht in die hier zu lösenden Aufgaben verloren, dass ein bestimmtes Ideal gar nicht mehr vorhanden war. Den Tonsetzern für die Kirche war die Religion etwas gänzlich Fremdes geworden, und wir sehen daher einen so grossen Mangel an Bewusstsein, dass man getrosten Muthes für die Kirche schrieb, ohne religiös zu sein, und mit einem rein weltlich gestimmten Inneren in das Heiligthum einzutreten den Muth hatte. Dass man für eine solche Thätigkeit nur berufen sein könne, wenn das gesammte Le-

ben von einer religiösen Anschauung getragen und durchdrungen ist, daran dachte man nicht. Viele täuschten sich wohl auch selbst in der Meinung, wenn sie einige vage Vorstellungen über einen Gott im Himmel, der der Menschen Schicksale lenke, sich bewahrt hatten, dann schon eine ganz lobenswerthe, christliche Gesinnung zu besitzen. Denselben geringfügigen Inhalt, den so oft die weltliche Musik dieser Zeit in Schöpfungen dritten und vierten Ranges zeigt, begegnen wir auch in der kirchlichen. Die Letztere unterschied sich von der Ersteren nur noch durch die Form. In demselben Grade aber wie das Verständniss für die alte, tiefe Religiosität verloren gegangen war, war es auch für die kunstreicheren Formen des Satzes, für die tiefere Bedeutung derselben entschwunden. Diese objectiven Formen waren in der alten Zeit lebendig aus dem Bewusstsein derselben als der Ausdruck für einen allgemeinen, objectiven Inhalt hervorgegangen; bei veränderter Geistesrichtung, bei dem immer grösseren Uebergewicht des Subjectiven konnten sie nicht mehr ausschliesslich die entsprechende Offenbarung des Inneren sein. Jetzt wurden dieselben überwiegend nur äusserlich aufgenommen, nachgeahmt, und es trug dies dazu bei der Kirchenmusik neben der Dürftigkeit des Inhalts auch noch hinsichtlich der Form den Charakter des Pedantischen, Abgelebten, Gemachten zu verleihen. Man sprach zwar viel von einem Kirchenstyl, diesen, statt einzig und allein in dem die Form bestimmenden Inhalt, in einigen technischen Aeusserlichkeiten findend. Je grösser indess der Einfluss der weltlichen Musik war, desto weniger vermochten sich die Tonsetzer dieser Macht zu entziehen, und wir sehen daher mehr und mehr ein zweispaltiges Wesen, Mangel an Consequenz und Charakter, Mangel an Einheit und Reinheit des Styls. Ganz äusserlich und bunt durcheinander gemengt erscheint rein Opernmässiges auf der einen, Formell-Kirchliches auf der anderen Seite, und wir haben nur ein haltungsloses Schwanken zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor uns. Die Kirchenmusik wurde ein Tummelplatz für die Schulweisheit der Tonsetzer. Diese traten dadurch in der That in ein kindliches Verhältniss dem Höchsten gegenüber,

nur dass eine derartige Kindlichkeit leider nicht die rechte genannt werden kann. Wie die Kinder dem Vater gern zeigen, was sie gelernt haben, ihm ihre Fortschritte darlegen, so waren diese Componisten bemüht, dem lieben Gott all' ihre Kunststücke vorzumachen, nebenbei auch sich bei den Genossen dadurch in Respect zu setzen. Die höhere Anschauung der Sache war so sehr verloren gegangen, dass man das Unwürdige in solchem Verfahren gar nicht empfand. Dieser Mangel eines tieferen Durchdrungenseins von dem Wesen der Aufgabe war es auch, wenn man sich für die Kirche immer noch ausreichend befähigt hielt, sobald man auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik — auf Gebieten wo Genialität, wo Reichthum der Phantasie allein Erfolge sichern können — sich ohne Erfolg bemüht hatte. In der Kirche darf ja nicht applaudirt oder gezischt werden; das Publicum kann sein Missfallen nicht zu erkennen geben. So flüchtete man sich hinter dieses kirchliche Bollwerk, weil man hier nicht Gefahr lief, Fiasco zu machen. In gleicher Weise unglücklich waren die Tonsetzer oftmals in der Wahl der Texte. In der Vorzeit genoss das alte Testament fast noch dieselbe Verehrung wie das neue, und wir sehen daher viele Dichtungen desselben musikalisch behandelt. Jetzt ist uns das alte Testament etwas ganz Fremdes, nicht mehr in unserem Bewusstsein Lebendiges, etwas nur noch vom historischen Standpunct aus Betrachtetes. Man kann sich an der Hoheit und dem Schwunge jener alttestamentarischen Dichtungen begeistern, man kann sie in rein künstlerischer Absicht in Musik setzen, zur Erbauung einer christlichen Gemeine dieselben aber noch in der Gegenwart zu componiren und aufzuführen, heisst in der That dem Volke jede lebendige Sympathie mit der kirchlichen Kunst unmöglich machen. Endlich war die Textbehandlung häufig ebenso wenig eine den Forderungen ächter Kunst entsprechende. Es liegen oftmals für die musikalische Behandlung nur kurze Bibelstellen vor; eine häufige Wiederholung der Worte ist dann nicht zu vermeiden; zu dem sind die alten Künstler in diesem Verfahren mit ihrem Beispiel vorangegangen. Der Unterschied aber zwischen Seb. Bach z. B. und dieser neue-

ren Behandlung ist, dass jener durch die Wiederholung den Sinn seines Textes entwickelt, dass die Wiederholung durch den Inhalt motivirt ist, während später der Zufall und die Willkühr hierin allein bestimmend waren. So wurden die Textwiederholungen zur Manier, man wirthschaftete mit den Worten so gleichgültig, als wenn man do, re, mi, fa zu singen hätte, und so behaupte ich denn, zurückblickend auf das bisher Gesagte, dass die letzten hundert Jahre ächte, wahre Kirchenmusik, einiger nachher zu erwähnenden Ausnahmen nicht zu gedenken, nicht mehr hervorgebracht haben. Das was wir besitzen ist durchaus weltlicher Natur, ohne bedeutenden Inhalt, formell, gemacht, ohne lebendige Productivität, und es zeigt sich deutlich, dass die Kirchenmusik ein dem geschichtlichen Fortschritt zur Seite liegendes, von diesem nicht berührtes Gebiet geworden war. Um dies Resultat zu motiviren, habe ich namentlich eine Entwicklung des religiösen Bewusstseins vorausgeschickt. Es geschieht häufig, dass es von Einzelnen sehr übel genommen wird, wenn man der neueren Zeit kirchliche Bedeutung abspricht. Die Musiker fassen so oft nur das musikalisch Lobenswerthe in derartigen Werken, abgesehen von aller kirchlichen Bestimmung, in's Auge. Endlich glaubt man von dem Standpunct eines immer noch weit verbreiteten flachen Rationalismus aus über kirchlichen Werth oder Unwerth sprechen zu dürfen. Dass man die Tiefe christlicher Anschauung ergründet haben müsse, dass man nicht in einem ganz äusserlichen Verhältniss zu derselben stehen dürfe, dies Entscheidentste in der Sache, wird gänzlich ignorirt. Den einzelnen Tonsetzern des letzten Jahrhunderts auf kirchlichem Gebiet jedoch trete ich durch die ausgesprochene Ansicht in der Hauptsache nicht zu nahe; der Tadel trifft die Zeit, seltener die Einzelnen, denn die Kunst ist nicht etwas von dem allgemeinen Leben Gesondertes. Alle Erscheinungen einer Zeit stehen im inneren Zusammenhange, alle tragen das Gepräge derselben, so dass es für den Einzelnen nicht möglich ist, sich von ihr loszureissen. Keiner vermag es, aus seiner Zeit vollständig herauszutreten; die Epoche in die seine Existenz fällt, setzt ihm Schranken, und die höchste Aufgabe kann nur

darin bestehen, das Wahre und Berechtigte dieser zum Ausdruck zu bringen und darzustellen. Die Substanz des Volkes, welchem der Einzelne angehört, der in seiner Zeit lebendige Inhalt, ist das jede geistige That Bestimmende. Das Genie spricht aus, was der Inhalt Aller ist. Es eilt der Menge voraus, weil es ausspricht, was in dieser als dunkle Ahnung schlummert, oder sich nur in vereinzelten Kundgebungen an den Tag des Bewusstseins herausringt, es bedarf der Menge, es hat dieselbe zu seiner Voraussetzung, weil diese allein ein ausreichendes Fundament für seine Schöpfungen darbieten kann. Das Genie steht darum in lebendiger Wechselwirkung mit seiner Zeit und muss ohne diese einsam verkümmern. Ist demnach eine Epoche einer bestimmten Richtung nicht günstig, so kann der Einzelne nicht verantwortlich gemacht werden, wenn er unter derartigen ungünstigen Umständen Höheres in dieser Sphäre nicht zu erreichen vermochte. Darum trifft der Tadel nicht die Einzelnen, sondern die gesammte Zeit. Was unseren Gegenstand betrifft, ist dies aber, vom höchsten Standpunct aus, nicht einmal ein Tadel; es ist nur die Erkenntniss des nothwendigen Processes in der Entwicklung des Geistes. Die Neuzeit hat verloren, aber sie hat dafür eingetauscht, wovon die vorangegangene Epoche keine Ahnung hatte.

Auch die äusseren Bedingungen sind in dem letzten Jahrhundert einem höheren kirchlichen Leben nicht günstig gewesen, und es ist noch an diese zu erinnern, um das Bild zu vervollständigen; diese äusseren Bedingungen wurden allmälig ganz andere, und konnten nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die Gestaltung der Kunst. Was den Protestantismus betrifft, so ist bekannt, dass die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst eine ganz andere ist, als im Katholicismus. Hier ist die Kirchenmusik integrirender Bestandtheil des Gottesdienstes, und dieser kann ohne jene nicht wohl bestehen; dort ist sie mit Ausnahme des Chorals, mehr nur ein äusserer Schmuck, der auch wegbleiben kann, und ihre Stellung war daher von Haus aus eine schwankendere und unsicherere. Kam nun hinzu, dass die Religion mehr und mehr Verstandessache, ein blosses Mo-

ralsystem wurde, dass die Geistlichkeit, wie dem Gemüthsleben überhaupt, so der Kunst sich sehr entfremdet zeigte, kaum bemüht, das Alte nothdürftig zu erhalten, geschweige weiter bildend einzugreifen, machte hier und da eine gewisse Eifersucht auf die Wirkungen der Musik sich geltend, so erhellt, dass auch äussere Anregungen für die Künstler immer seltener werden mussten. Liess man es gleichzeitig geschehen, dass die in früherer Zeit gesammelten Musikalienschätze verschleudert und zerstört wurden, überliess man auch die Institute für praktische Ausführung ihrem Verfall, suchte man u. A. die Gehalte der Organisten statt zu steigern, herabzusetzen, die Aemter den Mindestfordernden übergebend, wie es noch in neuester Zeit geschieht, wo sollte bei solcher offen kundgegebenen Gesinnung die Anregung für Talente kommen, ihre Kräfte der Kirche zu widmen. Nur der Choralgesang erhielt sich in seiner Geltung obschon auch er den verweltlichenden Einflüssen nicht widerstehen konnte, und nur äusserlich derselbe blieb. Von der katholischen Kirche ist trotz der Bevorzugung der Künste bei jener Confession Aehnliches zu berichten. Der Katholicismus in Deutschland hatte seit den Zeiten der Reformation weniger Lebensfähigkeit, weniger Productivität gezeigt, auch in Bezug auf Musik. Aber die katholische Kirche besass reiche Stiftungen, welche sie in den Stand setzten, wenigstens für die Förderung der Tonkunst nach praktischer Seite hin zu wirken. Dies änderte sich in der Neuzeit ebenfalls, durch die Säcularisationen zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Viele Stifter, Klöster und geistliche Besitzungen wurden aufgehoben und dem Staate einverleibt. Die Klosterschulen, die Knabenseminarien, wo die Tonkunst stets mit Erfolg war geübt worden, hörten auf, und so wurde diese dem Leben des Volkes mehr und mehr entzogen. Etwas Aehnliches geschah auch in den protestantischen Seminarien. Früher stand dort die Musik im Vordergrund; jetzt wurde sie möglichst bei Seite geschoben. Auch die Lehrer zeigten sich eifersüchtig. Gänzlich ausgeschlossen von der Kirche konnte die Tonkunst nicht werden; Kirchenmusik musste stattfinden. Jetzt aber waren auch diese äusse-

ren Verhältnisse auf den inneren Kunstcharakter von Einfluss. Die Tonsetzer, an sich selbst schon nicht mehr von Begeisterung für die Kirche gehoben, mussten sich den gegebenen Verhältnissen anbequemen. So entstand jene Unmasse hausbackener Compositionen, welche allein die praktische Zweckmässigkeit im Auge hatten. Allerdings ist Accommodation unter den gegebenen Verhältnissen sehr oft nothwendig; diese selbst jedoch verdienen Tadel, wenn sie eine solche unerlässlich machen, denn wie oft kommt es vor, dass reich dotirte Kirchen nur spärliche Summen aufwenden für die musikalische Ausschmückung ihres Gottesdienstes.

Betrachten wir jetzt in einem Ueberblick die einzelnen Erscheinungen, so werden Sie die aufgestellten Gesichtspuncte bestätigt finden.

Gedenken wir der hervorstechendsten Namen so ist, noch der Zeit Seb. Bach's angehörend, Stöltzel zu nennen, weiter sodann aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind es die Söhne Bach's, welche Erwähnung verdienen; ich nenne ferner: Graun, Homilius, Rolle, Naumann, Fasch, Doles, Hiller, Vogler, Schuster, u. A. Jetzt folgten Haydn, Mozart und alle die Künstler, welche sich im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts diesen angeschlossen haben: Zumsteeg, Winter, Weigl, Spohr, Hummel, Schneider, Schicht, Stadler, Eibler, Ett, Schnabel, Drobisch, Klein, Löwe, Reissiger, Mendelssohn u. A. Ich führe Ihnen diese Namen an, ohne hier schon durch die Stellung derselben eine bestimmte Folge und Zusammengehörigkeit andeuten zu wollen. Eine strenge Gruppirung und Sonderung ist auch nicht überall möglich, so namentlich was den Unterschied protestantischer und katholischer Tonsetzer im gegenwärtigen Jahrhundert betrifft. Dieser Unterschied ist in neuerer Zeit fast gänzlich verschwunden, die Werke von Katholiken werden in protestantischen Kirchen aufgeführt, und umgekehrt schreiben Protestanten für die katholische Kirche, so unsinnig ein solches Verfahren auch genannt werden muss. Die beliebte, weit verbreitete Trivialität, dass die Sprache der Töne die allgemein

menschliche sei, hilft hier über jede Bedenklichkeit hinweg. Man glaubt, die Tonkunst bringe nur das Allen Gemeinsame, nicht das Verschiedenartige zur Darstellung, und hierzu kommt, dass die Flachheit religiöser Anschauung zwischen beiden Glaubensbekenntnissen einen Unterschied gar nicht mehr wahr nimmt. Wenn jedoch in der Kunst der Künstler überhaupt sein Inneres ausspricht, Katholik und Protestant aber in religiöser Hinsicht anders empfinden, so ist zu sagen, dass diese Verschiedenheit, eben so gut wie jede andere des Charakters, der Geistesrichtung oder Nationalität auch bemerkbar werden, und den Werken eine besondere Eigenthümlichkeit verleihen muss. Die Flachheit freilich tilgt gern alle Unterschiede, und so geschieht es auch hier, dass man lieber jedweden Inhalt der Tonkunst bestreitet, um nur nicht eine derartige Besonderheit zugestehen zu müssen. Manche glauben die Musik zu ehren, wenn sie derselben eine solche Allgemeinheit d. h. hier Charakterlosigkeit und Indifferentismus zuschreiben.

Unter den Söhnen Seb. Bach's war es insbesondere Emanuel, welcher sich durch ein kirchliches Werk, sein grosses „Heilig“ ausgezeichnet hat, so weit entfernt im Ganzen dieser Künstler auch schon strenger Kirchlichkeit stand. Dieses „Heilig“ ist eine im Geiste seines Vaters ausgeführte Tonschöpfung, grossartig gedacht und schwungvoll; nur die kurze Einleitung ist matt. Bemerkenswerth ist Emanuel Bach ausserdem dadurch, dass er unter die Reihe der Tonsetzer gehört, welche sich Gellert angeschlossen haben. Von weit geringerer Bedeutung ist auch hier Friedeman Bach; wie überall, so hat er auch hier nichts Nachhaltiges zu Stande gebracht. Gottfried Heinrich Stöltzel, im Jahre 1690 im sächsischen Erzgebirge geboren, war zuletzt Hofkapellmeister in Gotha, wo er im Jahre 1749 gestorben ist. Stöltzel versuchte sich in seiner Jugend auf allen Gebieten der Tonkunst, wendete sich aber später vorzugsweise der Kirche zu. Wir besitzen von ihm eine grosse Zahl von Werken, welche zum unmittelbaren Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt sind. Er war ein schätzenswerther, fleissiger Tonsetzer. Berühmter, auch noch in der Gegenwart, ist

Carl Heinrich Graun, dessen ich schon in der dreizehnten Vorlesung, als ich über die Oper in Deutschland und diejenigen unserer Künstler, welche sich dieser Richtung anschlossen sprach, gedachte. Dort theilte ich auch das Wichtigste von den Lebensumständen dieses Mannes mit, und erwähnte sein Hauptwerk, den „Tod Jesu“ nach Rammler, was den Kunstwerth desselben betrifft, auf die gegenwärtige Betrachtung verweisend. Dass dasselbe jene grosse Verehrung nicht ververdient, darüber einigen sich jetzt mehr und mehr die Stimmen. Es ist nur eine traditionelle Grösse, an die man sich längere Zeit hindurch nicht gewagt hat; bleibenden Werth besitzt es durchaus nicht, obschon es als eine tüchtige, talentvolle Leistung bezeichnet werden kann. Die Grösse und Hoheit der Vorzeit ist verschwunden. Deutlich prägt sich darin der Charakter der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus. Es ist eine weinerlich süsse Musik. Gerade diese Eigenthümlichkeit aber erklärt den ungeheuren Beifall. Bach und Händel führen den Hörer über sich selbst hinaus, er wird, gehoben durch diese Mächte, geistig grösser. Hier, bei Graun, sowie bei vielen andern ihm verwandten Männern, fühlt sich der gewöhnliche Hörer heimisch, er wird nicht über sich selbst hinausgeführt, sondern findet im Gegentheil sich selbst und sein alltägliches Empfinden wieder. Diese Richtung, bemerkte ich schon, entspricht der damaligen Aufklärung. Wie der Geist überhaupt aus der früheren Unendlichkeit herabstieg, sich im Diesseits, im Endlichen festsetzte, so erblicken wir auch diese gemüthliche Häuslichkeit in der Kirchenmusik. Fast möchte man sagen, es sei ein wollüstiges Ergehen im Schmerz, wozu auch der prosaische, in der Schilderung des Leidens verweilende Text beiträgt. Der Tonsetzer giebt sich als eine liebenswürdige, weiche Natur zu erkennen, der aber Kraft und Schwung fern liegen. Gut und charakteristisch — soweit möglich — sind immer die Motive erfunden; die Abgeschmacktheit der Coloraturen verdirbt aber dann wieder Alles. Winterfeld bezeichnet Graun als den Gipfelpunct der durch Keiser angebahnten Richtung geistlichen Kunstgesanges, und hat damit jedenfalls das Richtige getroffen.

Eine ausführliche Kritik hat mein Freund Dr. Krüger im zehnten Bande meiner Zeitschrift gegeben, welche ich zum Nachlesen empfehle. — Es ist hier der Ort, noch zwei andere Tonsetzer zu erwähnen, da diese eine verwandte Richtung verfolgen: Johann Heinrich Rolle und Gottfried August Homilius. Der Erstgenannte war zu Quedlinburg im Jahre 1718 geboren und starb als Musikdirector zu Magdeburg 1785. Er studirte Jurisprudenz in Leipzig, trat aber später als Kammermusikus in die Berliner Kapelle. 1746 erhielt er einen Ruf nach Magdeburg, und hier entfaltete er die Hauptthätigkeit seines Lebens. Rolle war ein ungemein fleissiger Tonsetzer. Wir besitzen mehrere Jahrgänge von Kirchenmusiken, viele Oratorien und Passionscantaten von ihm. Am bekanntesten und geschätztesten sind seine Motetten, sowie sein „Tod Abels". Dies Werk ist charakteristisch für die allgemeine Richtung der Zeit. Innig und gemüthvoll sind die Chöre, im Ganzen aber der Horizont in dieser Tondichtung ebenso eng begrenzt, wie damals in allen Erscheinungen. Homilius war geb. im Jahre 1714 zu Rosenthal an der böhmischen Grenze. Er war Cantor an der Kreuzschule zu Dresden und starb daselbst 1785. Ein ehrenhafter, fleissiger Tonsetzer, stand er dem eigentlich Kirchlichen schon sehr fern, nicht Bach's Vorbild folgend, sondern die Bahnen von Hasse und Graun betretend. — Unter den geistlichen Liederdichtern jener Zeit ragt vor Allen Gellert hervor. Auch er ist Ausdruck des vorigen Jahrhunderts, auch er besitzt nicht mehr die frühere Tiefe, den früheren Schwung. Aber seine schöne Seele spricht sich in seinen Liedern warm und innig aus; es ist auf innere Erfahrung und inneres Erlebniss gegründet, was er sagt, und wenn er dabei im Hinblick auf die früheren pietistischen Richtungen das Ausschweifende, Schwülstige des Ausdrucks vermeidet, so ist er doch noch eben so weit von prosaischer Nüchternheit entfernt. Eine solche Erscheinung konnte nicht ohne Anregung für die damaligen Tonkünstler vorübergehen — haben doch noch Haydn und Beethoven Gellert'sche Texte componirt — und so sehen wir Mehrere durch ihn insbesondere angeregt. Von Em. Bach erwähnte ich dies

schon. Doles und Hiller sind ausser diesem vorzugsweise zu erwähnen, auch der Berliner Flötist Quanz. Johann Friedrich Doles war geb. im Jahre 1715, Schüler und Amtsnachfolger Seb. Bach's und starb zu Leipzig 1797. Bei alledem aber besass er kein Verständniss mehr für die Richtung seines grossen Vorgängers. Er war es, der die Kirchenmusik hauptsächlich dem Hausbacknen und Spiessbürgerlichen zudrängte. Rührung des Herzens, wie wir eine solche schon bei Graun kennen gelernt haben, galt ihm als Hauptsache, dabei verlangte er kunstlose Einfachheit, damit ebenfalls der nüchternen, inhaltslosen Aufklärung seiner Zeit huldigend. Diese Rührung des Herzens ist eine ganz schöne Sache und ein unentbehrliches Element in Religion und Kunst; macht sie sich jedoch selbstständig geltend, als das Einzige und Wesentliche, so überschreitet sie die Grenzen ihrer Berechtigung, in Weichlichkeit ausartend. J. A. Hiller habe ich schon früher besprochen; er hat auch das gleichfalls schon erwähnte Verdienst, auf frühere Meisterwerke aufmerksam gemacht zu haben, so namentlich auf die Händel's, war aber dabei leider nicht frei von der grossen Unsitte, durch vermeintliche Verbesserungen und Aenderungen diese Werke zu verunstalten. — J. G. Naumann's wurde schon gedacht, als ich über die vor-Mozart'sche Oper sprach. — Eine interessante Erscheinung ist endlich Carl Friedr. Chr. Fasch, der berühmte Gründer der Berliner Singakademie, geb. im Jahre 1736, gest zu Berlin 1800. Fasch stand längere Zeit hindurch im Dienste Friedrich des Grossen als College von Em. Bach, die Beide abwechselnd das Flötenspiel Fried rich's am Pianoforte zu begleiten hatten. Später widmete er sich ganz allein seiner Singakademie, und fand in der Thätigkeit für diese den Beruf seines Lebens. Für dies Institut hat er auch seine grossen vielstimmigen Werke geschrieben, die leider dem Genusse des Publicums entzogen sind, da man die Veröffentlichung derselben absichtlich hintertrieben zu haben scheint. Fasch war ein stiller, in sich gekehrter Mensch, eine grüblerische Natur, die sich nie genug thun konnte, die in keiner Lebensstellung ganz heimisch war, bis er in der Thätig-

keit für die von ihm gegründete Singakademie seinen wahren Beruf fand. Den kleineren Sachen nach, welche ich von ihm kenne, zu urtheilen, ist auch bei ihm Innigkeit und Gefühlsweichheit vorwaltend.

Dies ist der Standpunct der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

In der nächsten Vorlesung habe ich die Betrachtung der kirchlichen Tonkunst bis auf die Gegenwart fortzuführen.

Siebzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Ich schloss in der vorigen Stunde meine Darstellung mit der Besprechung der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es war jene der allgemeinen Verweltlichung entsprechende Umgestaltung auf dem Gebiet der kirchlichen Tonkunst, welche mich beschäftigte.

Der nun folgende Aufschwung, herbeigeführt durch die Meister der Epoche des schönen Styls, brachte ein noch weltlicheres Element in die Kirchenmusik. Die Richtung war eine genialere, schwung- und geistvollere. Wie auf dem Gebiet der Philosophie und Poesie der früheren Beschränktheit und engen Gemüthlichkeit gegenüber eine ungeahnte Welt des Geistes erschlossen wurde, so erblicken wir auch hier einen analogen Fortgang. Aber das weltliche Element wurde jetzt das ganz ausschliesslich herrschende, und von einer Kirchenmusik im früheren, strengen Sinne konnte jetzt noch weniger die Rede sein. Momentan angeregt erblicken wir Haydn, Mozart und Beethoven von kirchlichen Anschauungen, aber die vorherrschende Richtung derselben war, wie Sie wissen, eine rein weltliche. In Haydn's Messen ist man oftmals so lustig und guter Dinge, so heiter und fröhlich, als man es nur im Concert sein kann; Haydn besass kein Verständniss für die frühere Richtung. Mozart der Universalmusiker, trug die hohe Anschauung der Vergangenheit in sich; Beweis dafür sind sein Requiem und die grossartigen

Chöre in „Davidde penitente". Er erscheint uns mystischer, mehr nach dem Jenseits gewendet, mehr eingetaucht in die Weltanschauung des Katholicismus. Am weitesten entfernt von alter Kirchlichkeit zeigt sich Beethoven in seinem „Christus am Oelberg". Hier ist der Standpunct in Mitten der Welt genommen; sein Christus ist ein guter, liebevoller Mensch, von der weltüberwindenden Erhabenheit eines wirklichen Christus ist aber darin keine Spur zu finden. Dasselbe gilt von den Männern, die sich den genannten Meister angeschlossen haben; es ist, soweit ich die Werke derselben kenne, bald mehr bald weniger ernste Opernmusik. So sind es wohl in rein musikalischer Hinsicht schätzbare Leistungen, welche uns vorliegen; vom kirchlichen Standpunct aus beurtheilt kann man aber — offen gestanden — keine Freude daran haben, ja es ist häufig ein betrübender Eindruck, den wir empfangen, jene Schöpfungen von Meistern nicht ausgenommen, welche sehr Hervorstechendes auf weltlichem Gebiet leisteten. Eine specielle Erwähnung dieser Tonsetzer halte ich darum auch für überflüssig, um so mehr als wir denselben auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik, wo sie Grösseres leisteten, wieder begegnen. Die hervorragendste Stellung in Norddeutschland in der Sphäre der protestantischen Kirchenmusik nehmen ohne Zweifel Schneider und Mendelssohn ein. Schneider hat das grosse Verdienst, in einer höchst elenden Epoche, in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, in der Zeit der Herrschaft Rossini's, wo die Völker ausruhten und sich nur einem schlaffen Genussleben ergaben, den Sinn für die Fächer, welche er vertrat, lebendig erhalten zu haben. Mendelssohn ist einer der wenigen Glücklichen, denen es gelang, unter widersprechenden Bestrebungen, unter Umständen wo die entgegengesetzten Forderungen gestellt werden, zur Einheit in sich, zu einer bestimmt ausgeprägten Richtung, zu einem bestimmten Styl zu gelangen und darum Werke zu schaffen, welche Befriedigung gewähren und in deren Genuss man nicht durch Halbheit und ewiges Schwanken gestört wird. Die Haupterfolge auf dem Gebiet der Kirchenmusik haben indess beide Künstler durch ihre

Oratorien erlangt, und ich komme daher auf dieselben am Schlusse dieser Vorlesung, wo ich über das Oratorium der Gegenwart noch einige Worte sagen werde, zurück. — Der immer kräftiger aufblühende Männergesang in der Gegenwart, hat zwei Tonsetzern der neueren Zeit Veranlassung gegeben, ihre Schöpfungen dem auf diese Weise gebotenen Mitteln der Darstellung anzubequemen. Es sind dies Klein und Löwe. Bernhard Klein geb. im Jahre 1794 zu Cöln, gest. zu Berlin 1832, gehört, was würdige Ansicht von der Kunst und das Streben nach dem Höchsten betrifft, zu den hervorragendsten Künstlern der Gegenwart. Die äusseren Erfolge, welche er gefunden hat, haben diesem Streben nicht ganz entsprochen. Am meisten waren es seine kirchlichen Arbeiten für Männerstimmen, welche ihm Eingang verschafft haben. Ausser drei Oratorien, Hiob, Jephta und David, sind es vorzüglich diese Werke gewesen, welchen er eine spät erfolgte Anerkennung dankt. Carl Löwe, der treffliche Balladencomponist, geb. im Jahre 1796 bei Halle, gegenwärtig Musikdirector in Stettin, hat, wie sein Vorgänger, ausser durch seine Balladen, vorzugsweise durch seine Werke für Männerstimmen sich bekannt gemacht. In allen Gattungen thätig, auf dem Gebiet des Oratoriums, auch auf dem der Oper, jedoch auf diesem mit ebenso wenig Erfolg, wie sein Vorgänger, gehört er mit Klein zu Denen, welche dem Männergesang in der Gegenwart die besten Werke geliefert haben. — Diese Angaben mögen genügen, um Sie an die Bestrebungen der Neuzeit in der Sphäre der Kirchenmusik zu erinnern. Mehrere Namen wären allerdings noch zu nennen, indess würde dies nur dazu dienen, das schon im Allgemeinen Gesagte zu bestätigen. Eine grosse Zahl sehr schätzbarer Arbeiten hat die neuere Zeit geliefert, doch sind dies fast ohne Ausnahme Leistungen zweiten und dritten Ranges. Der allgemeinen Richtung des Jahrhunderts hat sich keiner dieser Tonsetzer zu entziehen vermocht, und so zeigt sich überall, bald mehr bald weniger, das weltliche Element vorherrschend. Sehr thätig — um dies noch zu erwähnen — sind seit Mozart einige Süddeutsche gewesen. Hierhin gehören der Abbé Maximilian Stadler,

geb. im Jahre 1748, gest. 1833, ein Freund Mozart's, bekannt auch durch eine Streitschrift über dessen Requiem: Joseph von Eibler, Hofkapellmeister in Wien, geb. 1764, Schüler von Albrechtsberger und Haydn und Freund Mozart's; endlich der Hoforganist Caspar Ett in München, geb. 1788, dessen Thibaut in seiner früher genannten Schrift mit grosser Auszeichnung gedenkt. Von Italien und Frankreich ist während dieser ganzen Epoche, wie schon bemerkt, nichts zu berichten, nur eine grosse Erscheinung ist namhaft zu machen, so gewaltig freilich, dass sie auf diesem Gebiet das Meiste, was in Deutschland geleistet wurde, überstrahlt. Es ist dies, wie Sie sogleich errathen, Cherubini. Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator Cherubini wurde im Jahre 1760 zu Florenz geboren, und starb bekanntlich zu Paris 1842. Er war Director des Conservatoriums daselbst. Anfangs huldigte er ausschliesslich der Richtung seines Vaterlandes und arbeitete für die italienischen Theater. Im Jahre 1784 ging er, bereits ein Tonsetzer von Ruf, nach London, ohne dort grossen Beifall zu finden. Glücklicher war er in Paris, wohin er 1786 berufen wurde, und das er, einige Reisen abgerechnet, nicht wieder verlassen hat. Bis zum Jahre 1815 ununterbrochen für die Oper thätig, gab die Rückkehr der Bourbonen nach Frankreich seinem Wirken eine veränderte Richtung indem er als königlicher Kapellmeister die Leitung der Musik in der Hofkapelle übernahm. Er erhielt auf diese Weise Gelegenheit, sein ausserordentliches Talent für die Kirchenmusik geltend zu machen, und schrieb jetzt jene grossen Werke, die Messen, das Requiem, welche ihn zum grössten Tonsetzer der neueren Zeit für die katholische Kirche erhoben. Cherubini trat ein in die universelle Richtung Mozart's, zugleich erscheint er genährt von dem Geiste der Vorzeit. Vermochte auch er den Einflüssen des 19ten Jahrhunderts sich nicht zu entziehen, so stehen seine Schöpfungen doch hoch über jenen flachen Werken, welche in Deutschland aus protestantisch-rationalistischer Anschauung hervorgegangen sind. Die gewaltige Tiefe, die heroische Grösse heben ihn empor über die schlechten Einflüsse des Tageslebens, und wenn wir auch

bei ihm nicht immer strenge Kirchenmusik vor uns haben, so muss doch stets die gewaltige Persönlichkeit, welche den Hintergrund bildet, zur Begeisterung uns emporheben.

Es entsteht jetzt die Frage, ob der im Eingang der heutigen Vorlesung bezeichnete Aufschwung des religiösen Bewusstseins in neuerer und neuester Zeit nicht auch schon einige Früchte in Bezug auf die kirchliche Kunst Deutschlands gebracht habe, sowohl was das Nächste, das unmittelbare Schaffen, als auch die äussere Stellung der protestantischen Kirchenmusik, eine etwaige Umgestaltung in den Verhältnissen derselben betrifft. Allerdings muss diese Frage im Allgemeinen bejaht werden, namentlich in letztgenannter Hinsicht. Mit den Reformen welche in den verflossenen Jahren auf allen Gebieten angebahnt wurden, kam auch die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst, kamen die äusseren Bedingungen für ein glücklicheres Gedeihen derselben zur Sprache. Man verlangte, so namentlich von Berlin aus, für die protestantische Kirche eine innigere, organische Verbindung der Musik mit dem gesammten Gottesdienst, man verlangte die Gewährung grösserer Geldmittel, um ein tüchtiges Sänger- und Orchesterpersonal herzustellen, zum Theil auch um die Componisten für die Kirche aufmuntern, ihre Arbeiten honoriren zn können. Bis jetzt hatten diese Letzteren hinsichtlich ihrer Arbeiten das allertraurigste Loos. Sie mussten froh sein, wenn Jemand davon Notitz nahm, materielle Vortheile erwuchsen ihnen daraus nicht. Man erkannte jetzt die Schmach, welche darin liegt, dass zum Theil reich dotirte protestantische Kirchen auch nicht das Geringste für ihre Kirchenmusik aufwenden wollen. Es wurde erwähnt, dass mit einem anständigen Gehalt früher versehene Organistenstellen im Laufe der Zeit immer mehr verkleinert worden waren, an den Mindestfordernden gegeben, so dass auch diesem Kunstzweig alle Aufmunterung fehlte. Mit einem Worte: die Neuzeit machte wenigstens den Fortschritt, dass man Einsicht in alle Mängel gewonnen, dass man erkannt hat, in welcher Weise etwas zu erneuter Belebung geschehen kann Die äussere Stellung der Tonkunst, das Verhältniss derselben zu Staat

und Kirche ist bisher ein sehr trauriges gewesen. So grosse Summen für dieselbe aufgewendet worden, und noch aufgewendet werden, es ist dies vorzugsweise immer nur für Zwecke des Luxus geschehen; an eine wirkliche Unterstützung der Kunst wurde nur in den seltensten Fällen gedacht. Früher glaubte man nicht dass dies anders sein könne; jetzt ist das Bewusstsein über das Unwürdige einer solchen Stellung der Tonkunst erwacht. Was die Fortschritte auf dem Gebiet der Production in Folge des religiösen Aufschwunges der neueren Zeit betrifft, so ist das neu gewonnene, vertieftere Bewusstsein noch nicht ein so allgemein und in so weiten Kreisen verbreitetes, um unmittelbar schon zum Ausgangspunct für ein erneutes Schaffen dienen zu können. Wie so oft aber auf den Höhen einer Zeitepoche Leistungen, welche die Zukunft anticipiren, auf verschiedenen Gebieten sich begegnen, ohne alle unmittelbare Verbindung doch ein gemeinschaftliches Princip in sich tragen, so scheint dies auch hier der Fall zu sein. Beethoven ist der grosse Repräsentant der Neuzeit auf dem Gebiet der Tonkunst, und an ihn knüpft sich auch, was in dieser Beziehung geschehen ist. Ich sprach vorhin seinem „Christus am Oelberg" alle kirchliche Bedeutung ab. Aber Beethoven ist auf diesem Standpunct nicht stehen geblieben; er hat in seiner zweiten Messe, eine seiner letzten und grössten Schöpfungen, eine Richtung eingeschlagen, welche auf musikalischem Gebiet den Bestrebungen der Neuzeit Verwandtes zur Erscheinung bringt. Wie alle Werke des Meisters aus seiner letzten Epoche, war auch diese Messe lange Zeit hindurch dem Verständniss der Zeitgenossen verschlossen. So schreibt Fr. Rochlitz über dieselbe: „Sie steht in ihrer Art ganz allein und abgesondert da, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren, sie ist ein tiefer, aber auch dunkler, und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von grösstem Umfang, voll gewaltsam gesprengter, versteinerter Reichthümer. Eine Summe ganz eigenthümlicher Erfindungen, ein fast unablässig loderndes Feuer, wunderbare, zum Theil höchst fremdartige Combinationen, aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Maasses und ge-

waltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre. Ich weiss nicht, wie das Werk auf Andere wirkt, ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunen und betrübt zurücklegen müssen.“ Es liegt in diesen Worten ein entschiedener Mangel an richtiger Auffassung. Rochlitz hat die Theile in seiner Hand, aber das Band, welches dieselben verknüpft, ist ihm entschlüpft. Rochlitz, der ältere Mann, ging mit seiner geistigen Bildung aus dem Rationalismus der vorigen Epoche hervor, und die Welt der neuesten Zeit blieb ihm eine völlig verschlossene. Ich bin weit entfernt, hiermit einen Tadel auszusprechen, ich bezeichne nur die Thatsache. Es wiederholt sich stets, es ist Naturgesetz, dass die ältere Generation die Bestrebungen eines jüngeren Geschlechts nicht mehr zu fassen vermag. Wir sehen dies an den bedeutendsten Männern der Vergangenheit, an Tieck, Steffens z. B., welche in völliger Verblendung über das was in der Gegenwart lebt, die revolutionären Bestrebungen derselben aus subjectiven Schrullen oder der Haltungslosigkeit und Liederlichkeit einzelner Individuen erklären zu können mein ten. Ausnahmen von diesem Gesetz begegnen uns nur selten. So vermochte auch Rochlitz diese Stimmungen der Neuzeit nicht zu erkennen; aber sein Urtheil ist lehrreich, weil es zeigt, wie hier verschiedene Epochen, verschiedene Geistesrichtungen einander gegenüberstehen. Das Wesentliche eines Urtheils ist immer, dass Einer offen und wahrhaft ausspricht, wie eine Schöpfung auf ihn wirkt, welchen Eindruck sie in ihm hinterlässt. Irrt er dann auch, so vermag ein später Kommender leicht einen solchen Irrthum an seinen Ort zu stellen und daraus selbst Nutzen zu ziehen. Allerdings hat Rochlitz in soweit Recht, dass diese Messe keineswegs ein vollendetes Kunstwerk genannt werden kann, in dem Sinne nämlich, dass darin eine bestimmte Weltanschauung, eine bestimmte Geistesrichtung rein und ungetrübt und consequent sich ausspricht, es kämpfen darin die heterogensten Elemente mit einander, aber dieser Kampf ist der Kampf der Neuzeit, ist das Hervorgehen des Neuen aus dem Alten. Was sich uns zunächst darstellt, ist diese sprudelnde

Genialität, dieser Reichthum an Gedankenblitzen, welcher bei erster Bekanntschaft mit dem Werk überwältigt, und kaum erfassbar ist. Man sieht es, wie Beethoven nach Originalität der Auffassung strebt, wie er überall sich, sein Genie geltend machen will, wie er sich verherrlicht, nicht die Sache für die er arbeitet, nicht an diese sich hingiebt, sondern sich auf sich selbst stellt; seine Subjectivität ist überall der Hintergrund, nicht die Objectivität alter kirchlicher Kunst. Dies ist die eine Seite der Tonschöpfung; Sie erblicken hier die vollste Weltlichkeit. Mendelssohn kam einmal auf diese Messe zu sprechen; er fand die katholische Färbung darin bemerkenswerth und bei Beethoven überraschend. In der That sind auch noch solche Ueberreste katholischer Anschauung darin; wir werden in ein solches süsses Selbstvergessen und Träumen versetzt, wir empfinden diesen Weihrauchduft, diesen Kerzenschimmer, wir haben diese mehr sinnlichen Einwirkungen des katholischen Ritus. Dies ist die zweite, im Widerspruch mit der ersten stehende Seite des Werkes. Erinnern Sie sich endlich der Worte Schindler's in den biographischen Mittheilungen, welche ich gab. Schindler sagt, er habe Beethoven nie im Zustande solcher absoluten Erdenentrücktheit gesehen, wie bei der Composition dieser Messe, erinnern Sie sich ferner dessen, was ich in der Einleitung der letzten Vorlesung sagte: in der alten Zeit — bemerkte ich — durchdrang der religiöse Geist die Welt; das Irdische wurde durch das Himmlische verklärt; die Welt war verschwindendes Moment in der Unendlichkeit des Göttlichen. Die spätere Zeit vollbrachte den Sturz aus dem Himmel. Das Diesseits, die Welt machte sich als etwas für sich Bestehendes geltend. Nach dieser Höllenfahrt folgte in neuester Zeit eine Auferstehung. Eine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen hat die Welt wieder ergriffen. Dieses Herausringen aus tiefster Weltlichkeit, dieser ungeheure Anlauf den Himmel zu stürmen, dieses erneute Aufgehen im Unendlichen, dieser Flug zum Himmel ist die dritte, wichtigste Seite, das ist das, was den Geist der Neuzeit bezeichnet, das ist moderne Kirchenmusik. Für die frühere Zeit war die Religion eine offenbarte, in dem Sinne,

dass den Menschen etwas ihnen nicht eigentlich Angehöriges vom Himmel herab verkündet sei. Jetzt ist diese Offenbarung nicht mehr ein Fremdes, von Aussen Kommendes, jetzt ist sie das eigene höhere Wesen des Menschen. Damit fällt jene demüthige Niedergedrücktheit in der Stimmung der alten Zeit, jene Niedergedrücktheit, welche aus dem Bewusstsein der Sündhaftigkeit und Verworfenheit nicht herauskam; die Begeisterung für das Hohe und Göttliche tritt an die Stelle. Früher war die Bibel eine äussere Autorität, die Lehren Christi wurden äusserlich aufgenommen, seine Persönlichkeit war in eine unabsehbare Ferne gerückt. Jetzt betrachten wir die Bibel wie jedes andere Erzeugniss des Genius, nur mit dem Unterschied, mit dem Bewusstsein, dass sie die grösste aller Schöpfungen ist, in uns selbst wird Christus lebendig und reproducirend schaffen wir seine Persönlichkeit in uns. Diese Geistesrichtung finde ich in Beethovens Messe, ich finde sie auch in einzelnen Aeusserungen bei Schumann und halte es für bedeutsam, dass dieser sich in seinen religiösen Werken gern an Rückert anschliesst, weil kein neuerer Dichter diesen Standpunct so zur Geltung gebracht hat, wie Rückert. So finde ich Elemente moderner Kirchenmusik auch in Schumann's Faustmusik, und bin der Ueberzeugung, dass nur auf der weiteren Verfolgung dieses Weges das fernere Gedeihen der kirchlichen Kunst beruhen wird. Ich spreche hiermit zugleich aus, welche Richtung ich für die der Zukunft halte, worin die Aufgabe künftiger Tonsetzer besteht. Aus allen bisher Gesagten werden Sie die Anschauung gewonnen haben, dass auf dem Gebiet kirchlicher Tonkunst jetzt am wenigsten zu leisten ist; eine festausgeprägte Grundlage dafür ist in dem allgemeinen Bewusstsein nicht vorhanden; widersprechende Richtungen durchkreuzen sich. Wir erblicken ein Ringen nach neuen Gestaltungen, ohne dass jedoch diese schon zu einem befriedigenden Abschluss gelangt sind. Unmittelbar nun aus diesen verworrenen Zeitbestrebungen heraus für kirchliche Kunst thätig sein zu wollen, ist das unglückseligste Beginnen. An der Mattheit und Bedeutungslosigkeit der Kirchenmusik dieses Jahrhunderts haben wir die Resultate derartiger verfehlter

Bestrebungen erblickt. Andere Tonsetzer wählten — in gewissem Sinne — das bessere Theil, indem sie sich den alten Meistern unbedingt anschlossen. Sie waren damit allen Zweifeln und Schwankungen enthoben und in den Stand gesetzt, wirklich Befriedigendes, Werke welche die kirchlichen Zwecke fördern konnten, zu geben. Ein grosser Irrthum aber muss es genannt werden, obschon man denselben bei den tüchtigsten Männern begegnet, Tonsetzern sowohl wie Kritikern, wenn man glaubt, dass auf solche Weise etwas wahrhaft weiter Bildendes producirt werde. In der Geschichte des Geistes entscheidet nur die Neuheit, die Originalität; alles Uebrige ist Nachahmung und wenn dieselbe an Trefflichkeit ihr Vorbild fast erreicht, so ist sie doch ein unendlich Geringeres als jenes. Das Schöne ist zu allen Zeiten und unter jeder Bedingung schön, sagen Jene, deren Ansicht ich bekämpfe; es besitzt diese Eigenschaft, erscheine es nun als Nachahmung oder als Originalproduct. Dies bestreite ich aber auch keineswegs; ich gestehe zu, dass man an der Nachahmung eben sowohl Genuss finden könne; aber in der ästhetischen Werthschätzung ist ein gewaltiger Unterschied. Für den Fortschritt, für eine Weiterentwicklung der Kunst arbeiten jene Tonsetzer, welche sich unbedingt den alten Meistern anschliessen, nicht. Unfähig die Probleme ihrer Zeit zu lösen und aus dem Kampf siegreich hervorzugehen, entsagen sie lieber jeder Entwicklung, abstrahiren sie von der Zeit und schliessen sich einer fertigen und vollendeten Welt an, um jedem Zweifel zu entfliehen. Ist demnach die Frage zu beantworten, welchen Weg die Tonsetzer der Gegenwart einzuschlagen haben, so ist auch hierdurch keine befriedigende Antwort gegeben. Die einzig mögliche Lösung deutete ich schon an. Nur der Anschluss an die Betrebungen der Zukunft vermag Erfolge zu gewähren. Aber praktisch ist im Augenblick ein solcher Rath auch nicht. Man kann Niemand sagen, dass er der Zukunft sich anschliessen solle, wenn er nicht schon mit seinem Innern in derselben wurzelt. Solche Thätigkeit setzt ein kühn vorwärts dringendes Genie voraus, setzt voraus, dass man mit der Gegenwart vollständig gebrochen, seinen Standpunct in

einer neuen Welt genommen habe, und zwar mit zweifelloser Sicherheit und unangefochten von störenden Einflüssen der unmittelbaren Umgebung. In Bezug auf diesen Rath ist demnach zu sagen, dass wer seiner bedarf, ihn nicht gebrauchen kann. So wäre unser Resultat allerdings, wie ich es auch vorhin schon aussprach, dass auf diesem Gebiet in der Gegenwart am wenigsten zu thun ist. Einen Weg indess giebt es noch, welcher allen Talenten, die berufen sind Tüchtiges zu leisten, ohne neue Bahnen brechen zu können, anzuempfehlen ist; es ist der, den Mendelssohn betreten hat. Mendelssohn ist in seiner Kirchenmusik nicht Mann der Zukunft, er ist aber ebensowenig sclavischer Nachahmer des Alten; zugleich steht er hoch über jener hausbacknen Alltäglichkeit rationalistischer Weltanschauung; man kann ihn, aber in einem edleren und besseren Sinne als das Wort gewöhnlich gebraucht wird, Eklektiker nennen. Er hat die Gediegenheit der Vorzeit in sich aufgenommen, und zugleich den Forderungen der Gegenwart Rechnung getragen; er hat die besten vorhandenen Elemente zusammengefasst, und aus ihnen gestaltet, was der Bildung der Zeit entspricht. Das Grösste leistend auf weltlichem Gebiet, und dafür vorzugsweise begabt, eine überwiegend dem Lyrischen zugeneigte Persönlichkeit, liefert er uns das erhebende Schauspiel, wie sehr es möglich ist, durch ernstes Streben und rastloses Ringen der ursprünglichen Begabung in der That ferner Liegendes zu erreichen, zeigt er uns wie gediegene, allseitige Bildung ihn in den Stand setzte, seine eigene Persönlichkeit zu erweitern, und in seinen Oratorien auch die weiten Räume des Epischen zu erfüllen. Schon vorhin sprach ich aus, wie es ihm vorzugsweise gelungen ist, etwas Fertiges zu geben, und zwar noch in einem ganz anderen Sinne als dem, in welchem ich diese Bezeichnung so eben von den sclavischen Nachahmern des Alten gebrauchte. Mendelssohn hat die bisherige Entwicklung vor Augen, und gelangt, indem er alles Beachtenswerthe derselben benutzt, zur Ausprägung der ihm eigenthümlichen Richtung. Er steht über dem unmittelbaren Tagesleben; schon die Hinwendung zur Vergangenheit, dass er von dieser seinen Ausgangspunct

nimmt, hebt ihn über dieses, über die Mängel desselben empor; aber er lässt zugleich das wirklich Berechtigte der Neuzeit gelten und erscheint darum als eine durchaus moderne Gestalt. In seinem Geiste thätig zu sein, nicht wenn es sich darum handelt, die Zukunft zu erobern, wohl aber wenn es gilt, der Gegenwart wirklich Befriedigendes zu bieten, halte ich darum für das, was am meisten ein glückliches Gelingen sichern kann. Ein sicheres Fundament für die Kirchenmusik der Zukunft kann erst dann vorhanden sein, wenn die gegenwärtigen religiösen Wirren zu einem befriedigenden Abschluss gelangt sind.

Es bleibt mir noch übrig, der beiden der Kirchenmusik nächstverwandten Kunstzweige, des Choralgesanges und der Musik für die Orgel zu gedenken. Ueber beide Gebiete habe ich früher möglichst ausführlich gesprochen; jetzt kommt es nur darauf an, die seit hundert Jahren erfolgte Wendung Ihnen anzudeuten. Es bestätigt sich auch hier abermals, was über den Gang der Kirchenmusik im letzten Jahrhundert überhaupt gesagt wurde; in der zweiten Hälfte des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen begegnen wir auch hier einem tiefen Verfall. Erst in neuerer Zeit sind auf beiden Gebieten wieder höhere Bestrebungen erwacht. Wir sehen, bemerkte ohnlängst ein guter Kenner des Orgeltonsatzes in einem Artikel meiner Zeitschrift, nach Seb. Bach's Tode die Bebauung dieses Gebietes von Stufe zu Stufe herabsinken bis in die ersten Decennien des 19ten Jahrhunderts. Die ganze Kunstanschauung derer, welche sich auf diesem Gebiet thätig erwiesen, trug daran Schuld. Ihre Vorstellung von der Aufgabe der Kunst war eine verkehrte. Die Verstandesthätigkeit galt ihnen als der einzig und allein seligmachende Factor musikalischen Schaffens; Gemüth, Eigenthümlichkeit wurde für wenig oder nichts geachtet, ja letztere, wo sie sich kundgab, sogar hart angefeindet. Man mochte in dieser Zeit an den Bach'schen Werken lediglich nur die harmonischen und contrapunctischen Combinationen studirt und bewundert, doch die vielfachen Fingerzeige für den forschenden Geist, die wahre, künstlerische, die Form selbstschöpferisch behandelnde Freiheit nicht herausgefunden haben. — Nur zwei

Namen sind aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu nennen welche rühmliche Erwähnung verdienen, zwei Schüler Kittel's, eines der vorzüglichsten Schüler Seb. Bach's, Rink und Fischer. Diese sind als die Träger des neueren Orgelspiels und der Orgelcomposition im besseren Sinne anzusehen. Der Erstgenannte hat insbesondere gewirkt für die Veredlung des Orgelspiels im nordwestlichen und westlichen Deutschland, während der Zweite der Flachheit und Aeusserlichkeit in der Orgelcomposition gegenüber Tiefe der Empfindung zu bewahren suchte. Rink war Hoforganist in Darmstadt, geb. 1770, Fischer geb. 1773, lebte in Erfurt. Mit dem erhöhten kirchlichen Interesse in neuester Zeit erst hat man wieder angefangen, auch diesem Gebiet eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen. Mehrere ausgezeichnete Virtuosen und tüchtige Tonsetzer sind zu nennen, so A. G. Ritter in Magdeburg, Hesse in Breslau, Haupt in Berlin, Schneider in Dresden, Becker in Leipzig u. A. Im Orgeltonsatz strebt man erhöhter Kirchlichkeit zu. Auch Mendelssohn hat durch seine Orgelsonaten dazu beigetragen, dem Instrument wieder ein gesteigertes Interesse zuzuwenden. Dass die Orgel eine Zeit lang gänzlich in den Hintergrund trat, liegt zum Theil in ihrem Charakter begründet. Der Orgelton gewährt uns den Eindruck grossartiger Starrheit und Hoheit; er ist Bild der alten Zeit. Weil das Instrument nur gewaltig ist, darum dem leidenschaftlichen Leben der Neuzeit, diesem Wechsel des Affects, der überwiegenden Subjectivitat nicht entspricht, trat es in den Hintergrund, und das grosse Publicum gewöhnte sich, dasselbe langweilig zu finden. Die Grösse der alten Zeit war, sowie im Allgemeinen, auch hier dem Verständniss verloren gegangen. Je mehr aber die Gegenwart der Vorzeit wieder gerecht zu werden anfängt, um so mehr erkennt man auch in der Orgel die grösste Repräsentantin dafür, erkennt man zugleich, dass alle Wege noch keineswegs erschöpft, dass der Zukunft neue Erfindungen vorbehalten sind. — Was den Choralgesang betrifft, so erinnern Sie sich hier dessen, was ich in früheren Vorlesungen Ihnen ausführlicher mittheilte. Seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts datirt sich auch

hier ein tiefer Verfall. Insbesondere war es der schon oft genannte Hiller, welcher im Geiste seiner Zeit zwar, nicht aber in dem jener alten Kunst wirkte. Die alte Harmonie wurde mit einer neuen, weltlichen vertauscht, der schleppende Vortrag, der Unfug der Zwischenspiele verbreitete sich mehr und mehr, und man lernte allmälig alles Dies als dem Wesen des Chorals zugehörig betrachten. Auch hier aber hat die Gegenwart reformatorische Bestrebungen geweckt; die Regierungen[1], die Geistlichen und Organisten beschäftigen sich lebhaft mit der Untersuchung darauf gerichteter Fragen, und von vielen Seiten her wird die Wiedereinführung des alten Chorals verlangt. Früher schon deutete ich an, wie in der Gegenwart lebhafte Erörterungen darüber entstanden sind, welcher Gestalt des Chorals, der älteren oder der neueren, der Vorzug gebühre; ich sprach mich schon dort, bezüglich des Kunstwerthes, für die erstere aus, die Entscheidung über Wiedereinführung aber auf die jetzige Betrachtung verschiebend. Es sind insbesondere Gründe der praktischen Ausführbarkeit, welche dagegen geltend gemacht werden. In der alten Gestalt verlangen die Choräle von der Gemeine eine grössere musikalische Gewandtheit und die Möglichkeit der Ausführung ist nur bei sorgfältigerer Beschäftigung damit gegeben. Meiner Ansicht von der Sache zufolge und entsprechend meiner Anschauung von der gesammten Kunstentwicklung muss ich indess erklären, dass ich das eine Verfahren so wenig wie das andere für das entsprechende halte. Eine grosse Täuschung, ein entschiedenes Verkennen des Geistes der Neuzeit scheint es mir zu sein, wenn man im Ernst von der Wiedereinführung des alten Chorals spricht. Eben so wenig freilich kann bei der gegenwärtigen Gestalt desselben stehen geblieben werden. So wenig die alte Religiosität in ihrer damaligen Form in der Gegenwart wieder zur Geltung gebracht werden kann, eben so wenig wird eine Wiedereinführung des alten Chorals glücken; so wenig aber dem flachen Rationalismus der neueren Zeit eine dauernde Bedeutung inwohnt, so wenig kann man sich durch die gegenwärtige Beschaffenheit des Choralgesanges befriedigt erklären. Es handelt sich auch hier um le-

bendiges Weiterschreiten, um dieses schönste Eigenthum der protestantischen Kirche nicht zu verlieren, und so hoffe ich, dass auch hier, bei erneuter fester Gestaltung der kirchlichen Angelegenheiten, Anregungen zu wahrhafter Fortbildung vorhanden sein werden. Interessant war mir in diesem Sinne ein Versuch, welchen vor nicht allzu langer Zeit A. G. Ritter in Magdeburg unternahm, und ich verweise Alle, welche sich dafür interessiren, auf die von dem genannten Orgelmeister gegebene neue Bearbeitung mehrerer Choräle, (Magdeburg, Heinrichshofen).

Aus alle dem entnehmen Sie, dass ein erhöhtes Leben in Bezug auf kirchliche Tonkunst in neuester Zeit wieder erwacht ist; nach dem tiefen Falle in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, nach der entschiedenen Verweltlichung der Kirche sehen wir jetzt eine erneute Erhebung, wenn schon in weiten Kreisen der althergebrachte Schlendrian noch gäng und gebe ist. Sie entnehmen dies Letztere leicht aus den vorhandenen Zuständen. Werke der alten, grossen Kirchenmusik hört man selten oder gar nicht; man ist befriedigt, wenn man Concertmusik in der Kirche hat. So sehr sind die Meisten von der rationalischen Anschauung gefesselt, dass sie noch gar nicht wissen, wovon die Rede, dass sie nicht bemerken, was verloren gegangen ist, und das Bewusstsein, dass das letzte Jahrhundert nur ein grosser Durchgangspunct war, liegt ihnen fern. — Noch will ich bemerken, dass Sie keinen Widerspruch darin finden mögen, wenn ich einerseits von noch grösserer Weltlichkeit bei der Kirchenmusik der Zukunft, anderseits von erhöhter Kirchlichkeit der Neuzeit spreche. Die Zeit des Rationalismus war die einfache Verneinung aller Religiosität, alles kirchlichen Lebens; der Sturz in das Diesseits, wie ich in der letzten Stunde sagte. Die Gegenwart aber nimmt einen höheren Schwung; die frühere Unendlichkeit eröffnet sich wieder, wenn schon wir auf ganz anderen Wegen dahin gelangen. Mag daher die Religion der Zukunft in ganz anderer, in weltlichster Gestalt auftreten, sie steht der Hoheit der alten Zeit näher, sie besitzt das Wahre und Berechtigte der letzten in weit höhe-

rem Grade, als die verflossene Epoche. Dies ist die Einheit jener scheinbar widerstrebenden Bestimmungen. Mag auch die Zeit in Gegensätzen auseinandergehen, den verschiedenen Erscheinungen ist dies Eine gemeinschaftlich.

Das Oratorium, zu dessen Besprechung ich mich jetzt wende, bildet den Uebergang von der Kirchenmusik zur weltlichen. Die Betrachtung desselben mag daher auch hier zu der der Oper überleiten. Der Entstehung desselben erinnern Sie sich. Es trat zugleich mit der Oper ins Leben, zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gehoben wurde es aber durch Händel, und war damals bestimmt, das was auf dem Gebiete der Oper nicht erreicht werden konnte, zur Erscheinung zu bringen. Es hatte zunächst die Aufgabe, eine Oper im höheren Styl zu sein, und nur die für Händel ungünstigen äusserlichen Verhältnisse bestimmten ihn unwillkührlich, demselben eine andere mehr dem Kirchlichen zugewendete Richtung zu geben. Dieser geschichtliche Hergang bezeichnet sogleich die unbestimmte, etwas schwankende Stellung des Oratoriums, und erklärt, warum es immer nicht gelingen wollte, für dasselbe in dem Fachwerk der Aesthetik eine bestimmte Stelle aufzufinden. Das Oratorium, sprach ich schon früher aus, ist ganz entschieden nur Vorstufe der grossen Oper, und hiermit stimmt auch Thibaut überein, wenn er sagt, dass dasselbe „das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nehme.“ Dass es bei Händel einen überwiegend kirchlichen Charakter annahm, lag im Geiste der Zeit. Die absolute Geltung des Oratoriums war daher auch vorüber, als durch Gluck und Mozart die Oper zum wirklichen Kunstwerk erhoben wurde; zugleich unterlag es seit dieser Zeit den Einflüssen allgemeiner Verweltlichung und seine Eigenthümlichkeit in der Gegenwart ist daher nicht mehr in einem besonderen, ihm allein angehörigen Styl oder in seinem kirchlichen Inhalt zu suchen. Es muss ein falsches Erfassen, ein Verkennen der Aufgabe genannt werden, wenn man noch jetzt bemüht ist, ihm hinsichtlich des Inhalts eine besondere kirchliche Sphäre zu vindiciren, eine Sphäre, die ihm früher schon halb und halb nur zufällig eigen war, d. h. es auf Gegenstände des alten oder

neuen Testaments zu beschränken und für die Darstellung desselben einen bestimmten Styl zu fordern. Mit Recht sagt daher C. L. Hilgenfeld in Hamburg in einem in meiner Zeitschrift mitgetheilten Aufsatz über „die Zukunft des Oratoriums" (Band 30, Seite 79): Das Rad der Zeit hat sich gedreht. In allen grossartigen Beziehungen unserer Existenz sind die Ansichten unserer Zeit andere als die des abgewichenen Jahrhunderts. Die Zeit des positiven Kirchenglaubens ist vorüber, und mit ihr die vorzugsweise Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst, die in jenem ihre Grundlage finden. Ein Ignoriren dieses Umstandes und der daraus entsprungenen Thatsachen, vermag weder die Wirkungen des einen noch des anderen zu hemmen. Und was nun in dieser Hinsicht das Oratorium noch speciell anlangt, so hat sich dieses ja schon längst aus der Kirche in den Concertsaal begeben. Oder sind, wenn ab und an der Ort der Aufführung noch beibehalten wird, die sogenannten Kirchenconcerte etwas anderes als Concerte? Für die Auffassung ist bei ihnen der ursprüngliche, speciell kirchliche Charakter nicht mehr vorhanden. Nicht des Textes halber, nicht um sich an Geschichten der Bibel kirchengläubig zu erbauen, nimmt die Jetztwelt noch Antheil an der Aufführung von Meisterwerken dieser Art, sondern der künstlerische Gehalt derselben und die durch diesen nothwendig bedingte Anerkennung der geschehenen Verwirklichung des Kunstideales ist es, welche ihnen auch bei uns und für immer dauernden Werth und dessen Anerkennung sichert. Dabei müssen wir aber allerdings von den, unseren Augen als wunderlich erscheinenden Eigenthümlichkeiten der textlichen Unterlagen, obgleich diese, als Motiv, ursprünglich einen wesentlichen Theil des Ganzen bildeten, entweder theilweise abstrahiren, oder aber uns in die ursprüngliche Auffassung hineinzuversetzen suchen, soweit wir dessen fähig sind. Oratorien, im Sinne und Geiste der Bach'schen Periode so wenig wie der früheren, liefern die neueren Componisten schon längst nicht mehr. Schon Haydn's kindlich heiterer Genius umschwebte andere Regionen, und was die späteren Producte dieser Art anlangt, so tragen diese noch vollstän-

diger den Stempel einer Uebergangsperiode. — Bach und Händel, sowie alle die hohen Meister, welche in reichster Fülle des Gemüths, in tiefster Innigkeit der Anschauung das Kunstideal ihrer Zeit erkannten und verwirklichten, werden leben, und in ihren Werken anerkannt werden, so lange noch eine Note dieser Letzteren existirt, wenn gleich ihre Anschauungsweise einer entschwundenen Periode angehört und einer anderen Platz gemacht hat; sie werden leben, wenn des orthodoxen Glaubens an jene „biblischen Geschichten“ nur noch Behufs Schilderung des geistigen Culturzustandes einer früheren Zeit Erwähnung geschieht; sie werden leben, nicht des Gegenstandes halber, den zu bearbeiten die innere Nothwendigkeit ihrer Zeit sie veranlasste, sondern des Geistes wegen, den sie über diesen Gegenstand ausgossen“. Es ist, ich wiederhole es, ein Verkennen der Aufgabe, ein Verkennen des gesammten Umschwungs der Zeit, wenn man noch jetzt dem Publicum biblische Stoffe zumuthet, denen eine bleibende Wahrheit nicht inwohnt. In diesem Sinne ist z. B. „Elias“ eine minder glückliche Wahl; das Wunderbare darin besteht in leeren Aeusserlichkeiten, mit denen wir uns nicht zu befreunden vermögen; „Paulus“ dagegen ist ein trefflicher Stoff, weil die äusseren Vorgänge hier auf inneren beruhen, ein ewiges Moment in der Geschichte des Geistes darstellen. Bei solcher inneren Berechtigung ist dann auch der biblische Stoff zulässig. Ist dies aber nicht der Fall, so ist das Oratorium in der Gegenwart als einem überwundenen Standpunct angehörig zu bezeichnen, und man muss in der That jüngere Tonsetzer vor einer Thätigkeit warnen, die, weil sie im Widerspruch mit der Zeit steht, ihnen nie Erfolge verheisst. — Betrachten wir jetzt kurz das Geleistete, so sind als die wichtigsten Erscheinungen seit Händel's Zeiten die Werke Haydn's, Fr. Schneider's und Mendelssohn's namhaft zu machen. Der Richtung Haydn's in seinen Oratorien habe ich schon in der vergleichenden Charakteristik der drei grössten Meister der Neuzeit in der funfzehnten Vorlesung gedacht. Auf Schneider und Mendelssohn deutete ich vorhin hin, ihre Stellung und Bedeutung bezeichnend, und füge dem hier noch einige Worte

bei. So sehr Schneider in dem Umkreis der Mozart'schen Schule steht, so wenig er sich, wie jeder Andere, den Einflüssen der Zeit zu entziehen vermag, und darum auch, wie z. B. im „Weltgericht" nicht frei ist von der Verbindung wiederspruchsvoller Elemente, so erscheint er doch zugleich genährt und grossgezogen durch die Einflüsse der Vorzeit, und dies ist es, was ihm, in seinen Chören namentlich, das Schwung- und Wirkungsvolle verleiht, was ihn emporhebt über die Mattheit seiner Epoche. So ist Schneider eine Natur, welche uns vielfach die Anschauung alter Tüchtigkeit, alter Kraft und Gediegenheit gewährt, auch in seinem äusseren Wirken, welches das glücklichste und verdienstvollste genannt werden muss. Es ist nicht Allen bekannt und ich erwähne es darum ausdrücklich, dass Schneider es war, welcher eine grosse Zahl der tüchtigsten Musiker gebildet hat, so u. A. Baake, G. Flügel, Thiele, A. Gathy, Markull, Fr. Spindler, R. Franz, Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lux. — Mendelssohn wurde durch seinen „Paulus" für die Neuzeit Epoche machend. Der Eindruck, welchen das erste Bekanntwerden dieses Werkes hervorgebracht hat, ist noch zu neu und in Aller Gedächtniss, als dass ich nöthig hätte, desselben hier ausführlicher zu gedenken. In eine von ganz anderen Richtungen bewegte Zeit trat plötzlich diese Schöpfung, fertig nnd vollendet, in sich einheitsvoll, getragen von religiöser Gesinnung, consequent im Styl, ein Beweis, dass auch noch unter ungünstigen Umständen Schönes geleistet werden konnte. — Eine zweite Richtung des Oratoriums in der Gegenwart bezeichnet Schumann's Concertcomposition „das Paradies und die Peri", auf ihrem Gebiet eben so Epoche machend wie das vorausgenannte Werk. Ist der Grundgedanke des Gedichts zuletzt zwar nur eine ziemlich trockene Moral, so muss die Wahl desselben doch eine äusserst glückliche genannt werden. Dieser geistreiche, im Einzelnen schwungvolle und poetische Text gab dem Tonsetzer nicht blos Gelegenheit, seine reiche Phantasie zu entfalten und die schwärmerische Zartheit seines Innern auszusprechen, es wurde zugleich hier die Richtung auf das Weltliche festgestellt, und in Bezug auf die Form ein grosser Fortschritt

vollbracht. Hat auch der Mangel der Recitative dem dritten Theile des Werks einen etwas schleppenden Gang verliehen, so war es doch ein bedeutender Gewinn, die monotone Folge von Recitativen und Arien beseitigt zu sehen. — In formeller Hinsicht endlich hat A. B. Marx in seinem „Moses" durch künstlerisch-freie, überwiegend dramatische Gestaltung dem Oratorium eine von der früheren abweichende Richtung zu geben versucht.

Erlauben Sie, dass ich die heutige Vorlesung mit einer persönlichen Bemerkung schliesse. Der Gang der Sache führt mich darauf. Diese Bemerkung betrifft Mendelssohn und meine Stellung als Kritiker zu ihm. Man hat mich hier als Gegner Mendelssohn's bezeichnet, hauptsächlich in Folge einer Recension E. Krüger's über „Elias", welche ich aufnahm, obschon ich an eine solche Gegnerschaft nicht gedacht habe. Mein Streben ist stets gewesen, Unbefangenheit und Freiheit des Blicks mir zu erhalten, sowie gegen Alle gerecht zu sein. Was die Kritik betrifft, so soll diese nicht den Meinungen des Tages huldigen, ihre Fahne drehen, je nachdem der Wind weht, sondern eine selbstständige und möglichst feste Stellung behaupten. Sie soll vorangehen, nicht dem Publicum nachsprechen, und sich von einseitigem Enthusiasmus hinreissen lassen. Die Kritik kann das Publicum nicht bevormunden, lässt sich aber eben so wenig von ihm Gesetze vorschreiben. Sie soll nicht einseitig Partei ergreifen, wenn sie nicht ausdrücklich als Parteistimme auftreten will. Ich verlange für die Kritik eine unabhängige Stellung, und kann mich nicht bequemen, mir von Enthusiasten, welche reine Wahrheitsliebe, welche möglichste Unbefangenheit des Urtheils kaum zu würdigen verstehen, Gesetze vorschreiben zu lassen Dabei bin ich entschieden für möglichste Freiheit der Meinungsäusserung, überzeugt, dass jede Einseitigkeit, jede Uebertreibung im Kampf der Ansichten sehr bald ihre Berichtigung findet. Ich habe diese Grundsätze stets bethätigt und oft genug gezeigt, dass ich Anderen dieselbe Freiheit einräume, welche ich für mich beanspruche. Betrachten wir unter diesen Gesichtspuncten die Stellung meiner Zeitschrift zu Mendelssohn, so ergiebt sich das Richtige sehr leicht. Men-

delssohn hatte sich hohe Verdienste um Leipzig erworben, und es war natürlich, dass das Publicum sein Wirken mit Begeisterung aufnahm. Man kann sich eines solchen Enthusiasmus freuen, er ist schön bei dem Einzelnen, schöner noch, wenn eine grössere Gesammtheit sich von ihm ergriffen zeigt. Wie aber dort schon die Gefahr nahe liegt, dass ein ursprünglich Edles durch Uebertreibung in sein Gegentheil verkehrt wird, so noch mehr bei einer Menge. Meiner Ansicht nach war dies in Bezug auf Mendelssohn in den späteren Jahren hier der Fall, und mein Bestreben ging daher nur dahin, diese überschäumenden Wogen etwas in ihr Bett zurückzudrängen. Weniger ihm selbst galt es, wenn hin und wieder einmal eine tadelnde Stimme laut wurde, sie galt jenen Enthusiasten, von denen das Sprüchwort sagt, dass der, der ihnen anheim fällt, Gott um Schutz anzuflehen habe. Im Allgemeinen jeder begründeten Ansicht Gehör gebend, konnte ich unter solchen Verhältnissen eine gegnerische Stimme um so mehr gelten lassen, als dadurch nur Gegensätze, bestimmt sich aneinander zu reiben, aufgestellt waren. Dabei sei nur flüchtig erwähnt, dass die polemischen Artikel in meiner Zeitschrift an Zahl überwogen wurden durch die Aeusserungen der Anerkennung. Schon dies allein würde mein Verfahren in das rechte Licht gesetzt haben, wenn man diesen Umstand nicht ignorirt hätte. Je leidenschaftlicher ein Enthusiasmus, um so oberflächlicher spricht er ab. Endlich sei erwähnt, dass ich jene Aengstlichkeit, welche vor einem schroff ausgesprochenen Wort erschrickt, nicht begreife, insbesondere einem Starken gegenüber, wie Mendelssohn es war. Ich glaube an die siegende Gewalt der Wahrheit, ich bin überzeugt, dass das Berechtigte seine Geltung erringt und bewahrt, allen Angriffen gegenüber; noch heute gelten die bekannten in diesem Sinne gesprochenen Worte Luther's. — So ist mir Mendelssohn eine unvergessliche Erscheinung, und es ist nur die Höhe meines eigenen Standpuncts nicht erkannt worden, wenn man Gegnerschaft da erblickte, wo allein Freisinnigkeit und entschiedene Haltung das Verfahren bestimmte.

Achtzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Ich wende mich heute in meiner Darstellung zur Betrachtun der weltlichen Musik, zu dem, was den Höhepunct in den Leistungen des gegenwärtigen Jahrhunderts bildet, zu den Kunstgattungen, welche die Kirchenmusik verdrängt und statt dieser die Herrschaft errungen haben. War ich bis jetzt genöthigt, die Neuzeit zurückzustellen gegen die früheren Jahrhunderte, so kehrt sich jetzt, wie Ihnen bekannt, das Verhältniss um, und wir sehen die Vorzeit gering und schwach im Vergleich mit der Grösse und Reichhaltigkeit dieser Leistungen in der Neuzeit. In der geschichtlichen Entwicklung ist es in dem letzten Jahrhundert nach der Blüthe der Kirchenmusik, seit 1750 demnach, die Oper, welche uns zuerst gross und bedeutend entgegentritt.

Italien war von dem Geiste der Geschichte die Aufgabe geworden, der spiritualistischen, von dem Leben abgewendeten Richtung der früheren christlichen Kunst warmes sinnliches Leben gegenüber zu stellen, überhaupt aber durch Erfindung und früheste Ausbildung der Oper zuerst das rein Menschliche, Stimmungen, welche sich dem Diesseits und seiner Freude und Herrlichkeit erschlossen, auch auf dem Gebiet der Musik zur Erscheinung zu bringen. Im weiteren Fortgang der Entwicklung verpflanzten Frankreich und Deutschland das neu Gewonnene auf heimischen Boden, gaben demselben eine ihrer Nationalität entsprechende Gestaltung, und bahnten auf diese Weise jene

Richtung an, welche in Gluck ihren Culminationspunct fand. Gluck stellte die Eigenthümlichkeit der letztgenannten Länder als ein neues, grosses Kunstprincip auf, und brachte auf diese Weise der schönen Sinnlichkeit und plastischen Darstellung Italiens gegenüber dramatisches Leben, dramatische Wahrheit und geistige Schönheit des Ausdrucks zur Darstellung. Durch die Schöpfungen Mozart's endlich war alles bis dahin auf dem Gebiete der Oper Geleistete, waren die verschiedenen nationellen Style, welche bis dahin gesondert und unabhängig von einander sich entwickelt hatten, in ein grosses harmonisches Ganze zusammengefasst worden. Mozart, genährt durch die Anschauung der drei musikbedeutendsten Nationen, hatte auf diese Weise die Spitze der Entwicklung erreicht, und die höchste musikalische Schönheit errungen, zugleich jedoch damit auch den ersten Anstoss zum Sinken gegeben. —

Es kommt jetzt darauf an, das was früher in Bezug auf Mozart im Allgemeinen ausgesprochen wurde — jene Ineinsbildung der verschiedenen Style — näher zu entwickeln. Mozart bildet zugleich den Ausgangspunct unserer gegenwärtigen Darstellung und an ihn knüpft sich, was weiterhin zu sagen ist.

Italien huldigte dem rein Melodischen, während Frankreich in seiner Gesangsmusik sich durch den declamatorischen Wortaccent bestimmen liess, und Deutschland, das Land der Harmonie, polyphonische Schreibart bevorzugte, oder sich auf die innige, einfache Liedmelodie, auf den Ausdruck eines tiefen, in sich verschlossenen Inneren, auf den Ausdruck der Empfindung ohne Rücksicht auf plastische Gestaltung und äussere Schönheit, concentrirte. Die italienische Melodie und der reichfigurirte Gesang dieses Landes sind zunächst der Ausdruck einer rein natürlichen Lust am Singen, und geeignet für das Ergehen der Singstimme ohne Rücksicht auf den Text, so dass in diesen melodischen Wendungen verbunden mit dem Klang schöner Stimmen nicht ein inneres, seelisches Leben, sondern zunächst nur eine formelle, äussere Schönheit sich ausspricht. Mehr durchgeistet und verbunden mit dem Text dient solche Behandlung der Melodie zum Ausdruck der Stimmung im Allge-

meinen ohne Rücksicht auf den besonderen Inhalt der einzelnen Worte und Gedanken; endlich allein von dem Inhalt abhängig, und aus diesem, aus dem Inneren, seelischen Leben herausgestaltet ist sie die Offenbarung bewegter Leidenschaft, und die Accente der Melodie sind jetzt die Accente dieser Leidenschaft. Die französische Behandlung der Singstimme, wie sie im Recitativ vorherrscht, umgekehrt, ist mehr Ausdruck verständiger Klarheit, geeignet einen seiner selbst bewussten, gehaltenen Charakter zur Anschauung zu bringen. Es ist diese Ausdrucksweise zugleich aber auch in Folge ihres Mangels an Rundung eben so sehr geschickt, die äussersten Gegensätze, eine mehr der Prosa des gewöhnlichen Lebens sich nähernde Darstellung, als die höchsten Accente der Leidenschaft, welche jedes schöne Maass, jede abgeschlossene Form zertrümmert, und nur in einzelnen, abgerissenen Sätzen sich kundgiebt, zur Erscheinung zu bringen, und während wir daher dort beim italienischen Styl Verweilen in der einmal erweckten Stimmung erblicken, so zeigt sich hier Gelegenheit zu raschem, dramatischem Fortschritt, ohne dass auf tiefe psychologische Entwicklung eingegangen wird. — Deutschlands Kunst wurzelt in den Tiefen der Seele, und so sehen wir bei ihm theils die innige, einfache Melodie als Ausdruck eines tiefen, noch unentwickelten Inneren, theils harmonische Kunst und Vollstimmigkeit als Ausdruck grosser allgemeiner Stimmungen vorherrschend. Diese Innigkeit, diese Gemüthstiefe des deutschen Volkes ist es gewesen, welche es befähigte, die Basis für eine organische Einigung der genannten Style zu werden, und den Mittelpunct der europäischen Musik zu bilden. Mozart, selbstständig schaffend, den von seinen Textverfassern gegebenen Umrissen Leben und Bedeutung einhauchend, die Vorzüge aller Nationen in sich vereinigend, konnte sich ebensowenig mit dem, was aus mehr verständiger Auffassung hervorgeht, mit dem Wortaccent, und einem engen Anschliessen an den Dichter, wie wir bei Gluck erblicken, begnügen, als ihm die, in dem schon bezeichneten Sinne charakterlose Schönheit Italiens, und jene für die Darstellung eines in seine Tiefen zurückgedrängten Inneren ausreichende Ausdrucks

27

weise der früheren deutschen Musik gemäss war. Hatten sich bis auf ihn die verschiedenen Style, die verschiedenen Behandlungsweisen der Melodie gesondert entwickelt, so dass eine jede die Eigenthümlichkeit der anderen ausschloss, so sehen wir daher bei ihm die organische Durchdringung derselben zu einem vollendeten Ganzen, und bemerken, wie jede der bezeichneten Richtungen da eintritt, wo sie nothwendig, von der Stimmung des Augenblicks und dem Charakter der handelnden Personen geboten war, jedoch nicht äusserlich nebeneinander gestellt, sondern so in Anwendung gebracht, dass diese harmonische Einigung die allgemeine Grundlage für jedes gesonderte Hervortreten einer dieser Ausdrucksweisen ist. Mozart konnte eben so sehr den declamatorischen Ausdruck Gluck's aufnehmen bei höher stehenden, ihrer selbst bewussten Charakteren im Moment hoher Leidenschaft, Charakteren wie Donna Anna, als die reiche Figuration der Singstimme bei leidenschaftlichen Naturen, Königin der Nacht, Donna Elvira z. B., die einfache Melodie ebenso bei geistig minder entwickelten Charakteren, wie Zerline, als die sinnlich schöne, italienische Weichheit, wo es galt, von den süssen Regungen des Herzens durchdrungene Sinnlichkeit darzustellen, Cherubino. Er erreichte durch solche Verschmelzung die höchste Spitze musikalischer Charakteristik, die Möglichkeit, nicht bloss allgemein menschliche Zustände, wie Gluck es that, zu zeichnen, sondern das allgemein Menschliche, wie es in einem besonderen Individuum mit allen Eigenheiten desselben zur Erscheinung kommt, darzustellen, und es ist auf diese Weise das bewunderungswürdigste Leben und die höchste Mannichfaltigkeit in seine Schöpfungen gekommen, so dass bei ihm die Gesetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieser Hinsicht zu studiren sind. Es ergiebt sich hieraus, dass Mozart auch die Coloratur, welche Gluck von seinem Standpunct aus mit Recht verworfen hatte, wieder aufnehmen konnte, wenn schon damit keineswegs alle Einzelnheiten bei dieser Anwendung gut geheissen sind. Mozart ist darin zu weit gegangen, und hat jene mannichfaltigeren und bewegteren Figuren in vielen Werken, Entführung, Cosi fan tutte, Zauberflöte, nicht als Ausdruck des Inneren im

obigen Sinne, sondern rein als Virtuosensache in Anwendung gebracht, und damit allerdings wieder den Anstoss für die nachfolgenden Verirrungen gegeben; aber es war auf seinem Standpuncte doch nicht mehr die Ausschliessung, welche Gluck für nothwendig erachtete, erforderlich. — Dadurch, dass jetzt jede Nation in Mozart's Schöpfungen ihre Eigenthümlichkeit, ihre dem allgemeinen Kunstideal gegenüber relative Wahrheit und Berechtigung wiederfand, dadurch, dass jede darin als Theil eines grossen Ganzen erschien, wurde er, wie ich schon früher erwähnte, gleich bedeutend und einflussreich für eine jede, wurde er der Weltcomponist, welcher die Schranken der Nationalität stürzte, und die Völker einander näherte. Wie aber die Momente höchster Entfaltung im Reiche alles Lebendigen auf Augenblicke beschränkt sind, wie in der Geschichte die Höhepuncte in der Entwicklung einer Nation gerade die kürzeste Dauer zeigen, und Auf- und Niedergang, Vor und Nach einen weit grösseren Zeitraum für sich in Anspruch nehmen, so trat auch hier nach dieser höchsten Entfaltung alsbald ein Rückgang ein, indem das, was jetzt geeint war, wieder in seine Elemente auseinander fiel, und die verschiedenen Nationen und ihre Musikstyle auf's Neue selbstständig auseinander traten, so jedoch, dass Elemente aus jener Einigung in die neue Entwicklung mit hinüber genommen wurden, und der Durchgang durch Mozart sichtbar blieb. War es früher vor Allem darauf angekommen, die verschiedenen, nationalen Style erst für sich zur Erscheinung zu bringen, und selbstständig herauszuarbeiten, war später die Einigung derselben eine harmonische gewesen, so dass die verschiedenen Seiten einander das Gleichgewicht hielten, und jede nur so viel Geltung hatte, als ihr dem allgemeinen Kunstideal gemäss zukam, so sehen wir jetzt, wie jedes Land auf seinen eigenen Grund und Boden zurücktritt, aber Elemente des Fremden mit hinübernimmt, und dadurch das Eigene potenzirt, zugleich aber auch dadurch sowohl das schöne Gleichgewicht, welches bis dahin stattfand, als auch die frühere Reinheit des Styls zerstörte. —

Die neuere Kritik auf dem Gebiet der Poesie und Wissen-

schaft hat den Begriff der Ironie zur Geltung und Anwendung gebracht. Man kann diesen Begriff in demselben Sinne, in welchem er dort gebraucht wird, auf Musik übertragen, und damit jene Kälte des grossen Künstlers bezeichnen, der zufolge der Componist zwar mit tiefstem Herz bei der Schöpfung betheiligt ist, aber doch frei und unabhängig über dem Ganzen schwebt, jene Kälte, welche ihn befähigt, das gesammte Werk frei aus sich zu entlassen, den Zusammenhang zwischen Schöpfer und Schöpfung zu durchschneiden, und die letztere als eine eigene Welt hinzustellen, jenen grossartigen Ueberblick, welcher mit dem grössten Reichthum der Kunstmittel sich umgiebt, und doch dieselben spielend zu beherrschen weiss.

Derjenige, welcher zu tieferem Kunstverständniss gelangt ist, weiss, dass Mozart in diesem Sinne Ironie beigelegt werden kann, weiss, dass er uns in seinen Opern eine fertige Welt, bei der wir den Schöpfer ganz vergessen können, hingestellt hat, während im Gegensatz hierzu unsere grossen Meister zweiten Ranges, Spohr, Weber, Marschner z. B., mit ihren Werken verwachsen sind, und die Subjectivität der Künstler mehr oder weniger den Hintergrund und die allgemeine Grundlage bildet. So wie nun hier im Allgemeinen diese Ironie, diese freie Beherrschung des Stoffs, diese objective Gestaltung mangelt, so zeigt sich auch namentlich in Bezug auf Melodie bei den Nachfolgern Mozart's überhaupt nicht mehr jene universelle Uebersicht und harmonische Einigung der verschiedenen Style, jene über dem Ganzen schwebende Intelligenz, welche jedes besondere an seinen Ort zu stellen weiss; — einmal eingeführt, wurden alle die genannten Mittel beibehalten, aber nicht mehr nach der inneren Nothwendigkeit der Sache, sondern nach Laune, Routine, Gewohnheit in Anwendung gebracht, so dass mehr oder weniger Alles durcheinander gemengt erscheint. —

Deutschland, welches wir jetzt zunächst betrachten, unfähig, den erreichten Höhepunct zu behaupten, zog sich mit Beibehaltung fremder Elemente auf die engeren Grenzen seiner Nationalität zurück; die Vereinigung dieser beiden Umstände ist es gewesen, welche die Gestalt der neueren Oper und Ge-

sangsmusik bei uns bestimmt hat. Bravourfiguren, welche Gluck glücklich verdrängt hatte, wurden nach Mozart's Vorgang wieder aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, dass der Grund der Rechtfertigung durch die Universalität dieses Meisters nicht mehr vorhanden war, dass deutschem Wesen reich figurirter Gesang nicht gemäss ist. Jetzt war nicht mehr die innere Eigenthümlichkeit der dargestellten Personen Grund der Anwendung, nicht mehr hohe, schöpferische Gewalt über alle Mittel der Kunst, sondern Nachahmung, Gewohnheit, ohne Rücksicht auf den ganz veränderten Standpunct, und so geschah es, dass selbst bedeutendere Componisten durch solche Aufnahme heterogener Elemente ihre Werke verunstaltet, und was sie an augenblicklicher Eingänglichkeit und Beifall gewonnen, für die Zukunft, für dauernde Geltung verscherzt haben. Auch auf die Ausführung der darstellenden Künstler hat sich diese Verirrung übertragen, und die Einsicht in das wahre Wesen der Sache ist so selten geworden, dass die Mehrzahl dies Alles derselben für ganz gemäss erachtet, ohne zu wissen, dass das, was bei dem Princip Italiens ganz entsprechend und consequent ist, auf dem entgegengesetzten Standpunct deutscher Tonkunst zur Verkehrtheit wird, und wir in solchem Falle genau dasselbe haben, was auf poetischem Gebiet stattfinden würde, wenn der Dichter dem Schauspieler blühenden Unsinn in den Mund legen wollte, um demselben Gelegenheit zu geben, mit seinen Stimmmitteln zu glänzen.

Doch das zuletzt Gesagte ist nur ein Beispiel, einer der auffallendsten Uebelstände in Folge der Wendung, welche die nach-Mozartsche Kunst nahm. Nicht allein dass Bravourfiguren aufgenommen und somit fremdartige Bestandtheile mit unserer Kunst verschmolzen wurden, es findet in der gesammten Gesangsmusik Mangel an Bewusstsein über die höheren Gesetze der Melodiebildung, und demzufolge ein Durcheinandermengen der heterogensten Bestandtheile statt. Bald bestimmt der verständige, declamatorische Accent den Charakter der Melodie, bald ist dieselbe unmittelbar Ausdruck der Empfindung, und folgt sodann ganz anderen Gesetzen der Bildung; bald malt die

Singstimme, bald ist sie durch Reflexion vermittelt, declamatorisch, und der Begleitung der Hauptausdruck gegeben, bald sind in eine einfache Melodie Figuren eingestreut, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Charakter und der Stimmung entsprechen; bald ergeht sich dieselbe in dem weitesten Tonumfang an Stellen, wo eine Bewegung in dem engsten Kreise die allein entsprechende Gestaltung wäre. Keine dieser Weisen wird in ihrer Reinheit festgehalten, oder in Anwendung gebracht, wie es die wechselnden Regungen des Inneren gebieten. So wie man überhaupt viel zu einseitig auf dem Gebiet der Musik bei dem Sänger auf Gesangsbildung, bei dem Componisten auf technische Fertigkeit im Allgemeinen gesehen, die übrigen Forderungen einer weit vielseitigeren geistigen Entwicklung vernachlässigt und die Bildung für abgeschlossen erachtet hat, wenn der Künstler zur Beherrschung der ersten Elemente gelangt war, so hat man auf diesem Gebiet die höheren ästhetischen Forderungen, die höchsten Aufgaben der Kunst ganz übersehen, und wenn ich daher früher bemerkte, Gluck's hohes Bewusstsein sei schon bei Mozart in den Hintergrund getreten, so enthält das bis jetzt Gesagte, wie ich glaube einen vollständigen und schlagenden Beweis dafür. So ist Unklarheit entstanden über Melodiebildung überhaupt, Unsicherheit und principloses Schwanken, und die Reinheit der Styls ist auch hier, wie auf dem Gebiet der Kirchenmusik, wenn auch aus anderen Gründen, verloren gegangen.

Indem nun aber die Höhe der früheren Leistungen auf dem Gebiet der Oper nicht behauptet werden konnte, und die schöpferische Thätigkeit auf enge, nationelle Schranken, auf kleinbürgerliche deutsche Kreise sogar sich zurückzog, gelangte auch — dies ergiebt sich als eine zweite Consequenz im weiteren Fortgang des musikalischen Dramas — der nie ganz verdrängte, gesprochene deutsche Dialog, diese Erbschaft des französischen und deutschen Singspiels, in der grossen Oper wieder zur Geltung. Die grosse Oper Italiens und die nach dem Muster derselben gebildeten deutschen Werke mit italienischem Text hatten den Dialog vermieden. Jetzt, als man sich unbewusst mehr und mehr auf deutsche Grenzen beschränkte, trat auch dieses Erb-

übel wieder hervor, und wurde, mit einzelnen, rühmlichen Ausnahmen, zur alles beherrschenden Gewohnheit. Die gewöhnliche Recitation, das Sprechen in der Oper, ist eine Sache, deren Kunstwidrigkeit so auf der Hand liegt, dass man beinahe in Verlegenheit geräth, wenn man dieselbe näher nachzuweisen sich zur Aufgabe macht; jede ästhetisch gebildete Empfindung muss ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Kunstmittel von der Hand weisen. Dass Menschen in ganz gewöhnlichen Lagen des Lebens, wie sie häufig die Oper vorführt, singen, ist unwahr; unsere Phantasie jedoch lässt sich täuschen, und erkennt die höhere, geistige Wahrheit, — dies, dass durch den Gesang die Menschen in eine Region versetzt sind, für welche dieser das entsprechende Ausdrucksmittel ist, — bei äusserer, materieller Unwahrheit. Consequenz aber muss in dieser Täuschung sein, sonst ist das Eine oder das Andere, Sprechen oder Gesang, — offen gestanden — Unsinn. Hierzu kommt, dass, wie ich schon früher einmal, um das durchaus Kunstwidrige dieser Sitte darzulegen, Gelegenheit nahm zu bemerken, vor allen Dingen Einheit der Kunstmittel vorhanden sein muss, wenn ein ästhetischer Eindruck hervorgebracht werden soll. So lange Dialog und Gesang sich schroff und unvermittelt gegenüberstehen, kann von ungestörtem Kunstgenuss in der Oper nicht mehr die Rede sein, und wenn bedeutende Bühnenkünstler und Künstlerinnen die Uebergänge zu verschmelzen und die schroffen Ecken zu mildern wissen, so dient dies doch nur dazu, uns jene Uebelstände, sobald wir einer minder gewandten Darstellung beiwohnen, noch fühlbarer zu machen. Ich verkenne keineswegs, dass sich Manches für Beibehaltung des Dialogs sagen lässt, wie denn für jede noch so verwerfliche Sache scheinbar einige Gründe der Rechtfertigung vorgebracht werden können, — aber diese Gründe, — dass fortwährendes Singen Monotonie erzeugt, dass lange Recitative insbesondere ermüden u. s. f. — sind aus der trivialsten Anschauung, aus Uebelständen, welche unbefriedigende Leistungen zur Folge haben, nicht aus dem Wesen der Sache hervorgegangen. —

Mozart hatte dem Orchester eine selbstständigere Bedeutung verliehen, und dasselbe mannichfaltiger behandelt, als seine Vorgänger, so dass die Welt der Instrumente unter seinen Händen einen reich ausgestatteten Hintergrund bildete. Die Bedeutung des Orchesters in der Gesangsmusik überhaupt ist, meines Erachtens, die Sprache der bewusstlosen Mächte, dessen zu sein, was, wie Göthe sagt, „im Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht", während in der darüber schwebenden Gesangsmelodie und dem Wort zur Erscheinung kommt, was sich an den Tag des Bewusstseins herausgerungen hat; das Orchester bildet die Grundlage dieser bewussten Aeusserungen, und hat die Bestimmung, eine allgemeine Anschauung des auftretenden Charakters zu geben, und die vermittelnden Seelenzustände, welche nicht zum Bewusstsein gelangen, hinzuzufügen, im Allgemeinen aber und im Ganzen, das durch alle Verschiedenheit sich hindurchschlingende Band der Einheit zu sein, und die Grundstimmung des Werkes zur Anschauung zu bringen. Die reichere und poetischere Behandlung, welche Mozart, indem er es in diesem Sinne gebrauchte, dem Orchester, nach Gluck's Vorgang, angedeihen liess, verführte die späteren Componisten — dies ist eine dritte Consequenz — die Welt der Instrumente immer mehr hervortreten zu lassen, und sich vorzugsweise in dieses elementarische Leben zu vertiefen. Die Höhe und Selbstständigkeit, zu welcher Beethoven die Instrumentalmusik geführt, das entschiedene Uebergewicht, welches er derselben gegeben hatte, kam hinzu, und so geschah es, dass allmälig eine Umkehrung des wahren Verhältnisses eintrat, und der Hintergrund, das Orchester zur Hauptsache, die Singstimme aber, statt frei darüber zu schweben, zur Nebensache herabgesetzt und erdrückt wurde, dass die auftretenden Personen öfter nur da zu sein schienen, um zur Belebung zu dienen, zur Staffage, ähnlich jenen Bildern, deren Titel dieselben als historische Gemälde bezeichnet, während man, sobald man betrachtend näher tritt, eine Landschaft erkennt, welche, als solche Zweck des Kunstwerkes, nur durch ein paar winzige Figuren, durch eine Flucht nach Aegypten u. dergl. belebt ist. Es geschah dies anfangs

mit Geist, und bei unseren Romantikern sind dadurch eine Menge zauberischer, mährchenhafter Effecte erschlossen worden, welche dem rein menschlichen, classischen Mozart fremd waren. Aber bei allem Reichthum, bei aller romantischen Farbenpracht, welche diese dadurch erreicht haben, konnte doch nicht ausbleiben, dass mehr und mehr eine Verrückung des wahren Verhältnisses eintrat, und als endliches Resultat der völlig unkünstlerische Instrumentallärm, mit welchem uns die Kunst der Gegenwart so oft belästigt, sich ergab. — Mag die Instrumentation an sich selbst noch so schön sein, sie ist verwerflich, sobald sie die Singstimme beeinträchtigt; widerwärtig aber ist es und nur für den Ungeschmack einer rohen Menge, das Orchester zum Lärmmachen gebraucht, und zu diesem Zweck die Massen ganz äusserlich gehäuft zu sehen. Die Verirrung, die Abweichung von dem Wahren indess ist jetzt so weit gediehen, dass selbst bei der Ausführung dieselben Uebelstände wiederkehren, und man an manchen Orten vergeblich nach einem richtigen Verhältniss in der Besetzung der Singstimmen und Instrumente sucht. —

Am Schlusse der zwölften Vorlesung, bei der Vergleichung Gluck's und Mozart's, sprach ich bei aller Anerkennung des durch den Letzteren bewirkten ausserordentlichen Fortschritts, über den Rückschritt desselben, und zeigte, wie insbesondere bei ihm an die Stelle eines im Hintergrund thronenden, strengen, theoretischen Bewusstseins, ein geniales, instinctmässiges Schaffen trat. — Die Nachfolger Mozart's in Deutschland hielten sich — dies ist eine vierte Consequenz, zugleich eine der wichtigsten — vorzugsweise an diese Seite, und der Begriff der Oper wurde dadurch völlig verrückt und verschoben. Mozart, emporgehoben durch seinen Genius, durch die Zeitumstände und seine geschichtliche Mission, hatte, indem er dem Zeitgeschmack Concessionen machte und überhaupt nicht die frühere Strenge bei seinen Schöpfungen gelten liess, so reich zu entschädigen gewusst, dass wir bei der Grösse und Herrlichkeit des Geleisteten das, was zu wünschen übrigbleibt, vergessen. Die Nachfolger, weniger unterstützt durch jene glücklichen Umstände,

aber dem Beispiele des Meisters folgend, mussten nothwendig auf Abwege gerathen, und die Oper demzufolge als harmonische Einigung mehrerer Künste, als Kunstwerk, in welchem diese einem Gesammtzweck dienen, untergehen. — Das Uebergewicht, welches Mozart der Musik im Verhältniss zum Text gegeben hatte, führte zu völliger Vernachlässigung des letzteren, nicht allein was die Wahl der Stoffe, die dichterische und dramatische Behandlung derselben betraf, sondern auch insofern, als die Musik den Text als etwas untergeordnetes und nur Beiherlaufendes gänzlich zu ihrem Dienst zu verwenden begann. Man brauchte nur Musiker zu sein, um eine Oper zu componiren, an die Nothwendigkeit aber, dass, um auf diesem Gebiet mit Glück und Erfolg zu arbeiten, eine anderweite grosse Bildung gehört, wurde nur ausnahmsweise gedacht. Die Oper war nicht mehr ein poetisch-musikalisches Kunstwerk, in welchem jede der verschiedenen Seiten nur die Geltung erhält, welche der Begriff des Ganzen gestattet, sondern ein rein musikalisches; so umfassend und eindringlich als möglich durch Töne sich auszusprechen, wurde die Hauptaufgabe, und wie ich schon vorhin Gelegenheit hatte zu bemerken, dass Gewohnheit und Routine an die Stelle einer Gestaltung aus dem Wesen der Sache herausgetreten sei, so geschah es auch hier, dass man nach einem fertigen Leisten arbeitete, und die gesammte formelle musikalische Gestaltung und dramatische Anordnung äusserem Geschmack und Gutdünken überliess. — Mozart hatte neben Gluck's dramatischem Element das lyrische der italienischen Oper wieder zur Geltung gebracht, aber die meist gelungene Einigung beider Seiten bei ihm, das schöne Maass und Gleichgewicht ging in Folge jenes Umstandes wieder verloren. Man liess das dramatische Element oftmals gänzlich zurück-, das lyrische überwiegend hervortreten, so dass im Fortgang der Zeiten, unter dem Gesichtspunct dramatischer Entwicklung, eine Unzahl von Mängeln Platz greifen konnte, welche man heutzutage, abgestumpft durch lange Gewohnheit, gar nicht mehr als solche erkennt. Ich rede keineswegs einer Oper das Wort, welche nach demselben Principe wie das Drama entworfen, die rascheste

Entwicklung und den raschesten Fortgang sich zur Aufgabe stellt; wir würden so nur einen Uebelstand mit dem anderen vertauschen, und in den entgegengesetzten Fehler verfallen; jetzt aber sind viele Opern in einem lyrischen Uebermaass untergegangen, so dass die Handlung ganze Acte hindurch kaum von der Stelle zu kommen vermag, des Umstandes nicht zu gedenken, dass die dramatische Gestaltung oftmals so schülerhaft ist, dass man sich wundern muss, wie eine kunstgebildete Nation sich dergleichen bieten lässt. Mag man auch ungeschickte Textverfasser als die Hauptursache solcher Mängel bezeichnen, hinsichtlich des letztgenannten Umstandes sind gerade die Musiker ganz speciell nicht frei von Schuld. Sie sind es gewesen, welche das Vorurtheil genährt haben, dass der Dichter für den Tonkünstler arbeiten, und diesem Gelegenheit zu musikalischen Situationen bieten müsse, dass in letzter Instanz nur der Musiker über einen Operntext entscheiden könne, woraus sich als nothwendige Folge ergab, dass die durch das allgemeine Vorurtheil eingeschüchterten Textverfasser sich die verkehrtesten Zumuthungen gefallen liessen, und ächte Dichter sich von der Oper, als einer ihrer nicht würdigen Aufgabe, ganz zurückzogen. Schon Fr. Rochlitz hat einmal ausgesprochen, die Oper müsse hinsichtlich ihrer Form ein einziges, grosses Finale sein, wo Alles in Fluss gebracht ist, und wechselt, wie es der Augenblick gebietet. Rochlitz hat dies ausgesprochen mit dem Bewusstsein, dass diesen Ansichten damals die Richtung der Zeit eine gänzlich fremde war, und darum mehr beiläufig, ohne sich der Hoffnung irgend eines Erfolges hinzugeben, mit jener Muthlosigkeit, welche der siegenden Gewalt der Wahrheit nicht vertraut. Was Rochlitz versuchsweise andeutete, müssen wir jetzt mit Entschiedenheit als Aufgabe und unbedingte Forderung hinstellen. Mein Tadel trifft jene weitausgeführten Arien, wo uns statt der Sprache des Herzens und der wechselnden Bewegungen desselben eine leere musikalische Form, oder Gesangsbravouren geboten werden, trifft die Stellung derselben an Orten, wo das Gefühl statt lyrischen Verweilens den schnellsten Fortschritt und die rascheste Entwicklung gebieterisch verlangt, trifft diese Verstösse

gegen die ersten Grundgesetze psychologischer und dramatischer Entwicklung; mein Tadel trifft jene langen Instrumentaleinleitungen, welche der Arie vorangehen in Momenten, wo wir das schnellste Aussprechen der handelnden Person erwarten, trifft jene Schlüsse, welche den Satz musikalisch zum Abschluss bringen, unter dramatischem Gesichtspunct aber die störendsten Lückenbüsser genannt werden müssen, trifft im Allgemeinen jene Zerspaltung des ganzen Werkes in eine Menge kleiner für sich abgeschlossener Musikstücke, welche eine Gruppirung in grössere Theile unmöglich machen; mein Tadel trifft den Mangel an Maass in den Sätzen, jene übergrossen Längen, welche den Musiker Gelegenheit bieten, sich gesondert zu zeigen, und seine Kunst zur Geltung zu bringen, den Zuhörer aber aus dem Theater in den Concertsaal versetzen, trifft diese Eitelkeit, dieses egoistische Hervortreten in einer Schöpfung, wo es der höchste Triumph des Tonkünstlers sein sollte, vergessen zu werden, und in dem Ganzen des Werkes unterzugehen, trifft endlich jene zwecklos auf- und abgehenden, zwecklos zusammengefügten Personen, deren Lebensaufgabe in der Welt des Kunstwerkes nur darin besteht, Chöre und mehrstimmige Musikstücke zu Stande zu bringen. — Will man Compositionen geben, an welche dramatische Forderungen überhaupt zu stellen sind, so muss man diese festhalten und durchführen, sonst ist die Geschmacklosigkeit der neueren Zeit, nur einzelne Acte verschiedener Werke an einem Abend aufzuführen, das Beste. Was nützt es uns, mit der Vorspiegelung eines Drama getäuscht zu werden, wenn jeden Augenblick eine Inconsequenz uns aus aller Illusion herauswirft.

Der rein musikalische Theil — dies ist unser Resultat — die musikalische Form ist im weiteren Fortgang nach Mozart immer mehr zur Herrschaft gelangt, ohne von dem Inhalt des Dramas geschaffen und durchgeistet zu sein. Die Leistungen sind in musikalischer Hinsicht immer noch zum Theil vorzüglich, aber das Bewusstsein, dass die Oper eine harmonische Einigung mehrerer Künste sein soll, ist gänzlich in den Hintergrund getreten, und die üblen Folgen jenes Umstandes, dass die Mu-

siker zu ihrem grossen Nachtheil allgemeinerer Bildung sich zu fern gehalten haben, sind mehr und mehr zu Tage gekommen.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt zunächst die einzelnen Erscheinungen.

Johann Rudolph Zumsteeg, ein Würtemberger, geb. 1760, gest. 1802, der Sohn eines herzoglichen Kammerdieners, auch jetzt noch gekannt und in literarischen Kreisen genannt als Jugendfreund Schillers, ist einer der ersten, denen Mozart als leitender Stern vorleuchtete. Durch Schillers Einfluss in seinem Streben gehoben und poetisch geweckt, erhielt er durch Mozart seine Richtung als Tonsetzer. Seine Opern „die Geisterinsel“, „das Pfauenfest“ sind jetzt vergessen. Berühmter haben ihn seine Balladen gemacht, welche lange Zeit hindurch einer verdienten, grossen Verbreitung in Deutschland sich erfreuten. — Bedeutender auf dem Gebiet der Oper und durch grössere Erfolge ausgezeichnet war Peter von Winter, geb. zu Mannheim im Jahre 1755, seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein vielgenannter Tonsetzer, dessen Ruf sich namentlich von Wien aus, wohin er, nachdem er sich 1778 nach München übersiedelt hatte, gegangen war, verbreitete. In Wien war Salieri auf ihn von wesentlichem Einfluss. Nachdem er schon eine grosse Zahl von Opern mit mehr oder weniger Glück geschrieben hatte, zog eine Fortsetzung der Zauberflöte, die Oper „das Labyrinth“ die Augen der Welt auf ihn. Sein Hauptwerk ist bekanntlich „das unterbrochene Opferfest“ welches er in den Jahren 1795 und 1796 componirte. Später lebte Winter in London und Paris, ununterbrochen für die Oper thätig, zuletzt wieder in München, wo er 1825 starb. — Joseph Weigl, geb. im Jahre 1766 zu Eisenstadt in Ungarn, von J. Haydn aus der Taufe gehoben, wurde ebenfalls, nachdem er die juristische Laufbahn aufgegeben und sich der Tonkunst gewidmet hatte, von Salieri mannichfach gefördert. Er war später dessen Adjunct, kam dann bei der kaiserlichen Kapelle und dem Theater in Wien mehr und mehr in Thätigkeit und starb als Vicekapellmeister daselbst im Jahre 1846. Der Einfluss

Mozart's auf ihn war der grösste und nachhaltigste. Er hat eine grosse Menge von Opern und Operetten geschrieben; sein Hauptwerk ist bekanntlich „die Schweizerfamilie". Allen diesen Männern liegt die Genialität und der Schwung, die Universalität ihres grossen Vorbildes fern. Sie sind schätzbare Talente; verständige Auffassung, ruhige, schöne Haltung charakterisiren ihre Leistungen. Weigl's Sphäre ist insbesondere das Treuherzige, Naive. In den gesammten Schöpfungen dieser Tonsetzer sehen wir Mozart's Einfluss, zugleich aber auch den Rückschritt, den sie gethan haben. Sowie die nachfolgende Zeit höhere Richtungen zur Geltung brachte, sind sie von dem Schauplatz zurückgetreten, ausschliesslich der Uebergangsepoche angehörend, welche die Mozart'sche Classicität und den späteren Aufschwung der romantischen Richtung vermittelt. In dieselbe Zeit der vorzüglichsten Geltung der Genannten, fällt auch die letzte Blüthe der deutschen komischen Oper; auch sie waren in diesem Fache thätig. Die hervorstechendsten Namen auf diesem Gebiet habe ich ihnen früher genannt: der Böhme Mederitsch, gen. Gallus, Gyrowetz, dann später Himmel, Conr. Kreutzer, Hummel und viele Andere sind noch zu erwähnen. Ueber die Ursachen des späteren Sinkens dieses Kunstzweiges habe ich schon gesprochen. Sie entnehmen aber aus den gegebenen Andeutungen die grosse Menge der Erscheinungen in jener Zeit, den Reichthum der Production. Prüfen wir indess alle diese Werke genauer, fragen wir, wie viele derselben — ich sage nicht auf der Bühne, sondern nur im Gedächtniss sich lebendig erhalten haben — so erblicken wir ein entgegengesetztes Resultat. Im Ganzen sind es nur sehr wenige dieser Schöpfungen, welche ihr Dasein bis auf die Gegenwart zu fristen vermochten. Freiherr von Biedenfeld in seiner Schrift „die komische Oper der Italiener etc." meint nun zwar, es sei an der Zeit einen Versuch zur Wiederbelebung derselben, namentlich aus der Sphäre des Komischen zu machen. Ein solcher Wunsch zeigt indess nur, in welcher Unklarheit in ästhetischen Dingen wir uns zur Zeit noch befinden. Hier, wie überall bei ähnlichen Fragen der Wiederbelebung ist entscheidend, welches Pub-

licum man vor sich hat. Ist es ein so gebildetes, dass es die Gaben vom historischen Standpunct aus betrachten kann, so ist die Sache zulässig. Hat man aber, wie im Theater, die grosse Menge vor sich, welche sich nicht in den Geist der Zeiten zurückversetzen, sondern das unmittelbar Lebendige sich vorgeführt sehen will, so würden die Erfolge bei etwaigen Proben das Irrige zeigen. Nur wenige jener Werke, wie etwa die Dittersdorf's, stehen auf solcher Höhe, dass sie den Wechsel der Zeiten überdauern. — Die grösste Erscheinung zwischen Gluck und Mozart auf der einen, und den Romantikern Spohr, Weber, Marschner auf der anderen Seite ist, ich brauche das gar nicht erst zu erwähnen, Beethoven's „Fidelio". Dies Werk steht indess ganz vereinzelt, ein Koloss in einer Zeit, welche ganz anderen Richtungen huldigte. Es ist darum auch nicht in diesem Zusammenhang zu betrachten, sondern in einem anderen, den ich sogleich, nachdem ich einige allgemeine Erörterungen vorausgeschickt habe, Ihnen bezeichne.

Der Wendepunct des 18ten und 19ten Jahrhunderts zeigte sich in allen Gebieten der Wissenschaft, Poesie und Kunst verherrlicht durch die seltenste Fülle bedeutender Männer, durch Genies, welche für Deutschland eine neue Geisteswelt eröffneten, und nach langem, oftmals vergeblichem Ringen endlich eine classische Epoche heraufführten. Es waren diese Männer im tiefsten Grunde ihrer Individualität ächt deutsche Charaktere, und die deutsche Nationalität gelangte in ihnen zum Bewusstsein und classischen Ausdruck; aber sie waren zugleich fast eben so sehr ein Resultat fremder, ausserdeutscher Einflüsse, welche Eingang und Geltung in unserer Entwicklung gewonnen hatten, und man würde daher sehr irren, wenn man meinen wollte, dass diese herrlichen Erscheinungen einerseits allein und unmittelbar Ausdruck des Nationalgeistes gewesen wären, anderseits darum das entsprechende Gegenbild in der Zeit selbst gefunden hätten, und allein ein geistiger Reflex dessen genannt werden müssten, was damals schon zu lebendiger, praktischer Gestaltung gediehen war. — Jene Männer fanden nicht ausschliesslich in dem Charakter, der Entwicklung und den Interessen der Nation ihren

Hintergrund, sondern ruhten ihrem Wesen nach auf einer allgemeinen geistigen Basis, welche zwar ihren Mittelpunct in Deutschland findend, eben so sehr auch durch fremde Einflüsse hervorgerufen war. Die allgemeine Grundlage jener Schöpfungen war eine geistige Welt, zum Theil geschieden von den nationellen Bestrebungen und dem damals Bestehenden, wenn schon Deutschland darin zugleich sich selbst erfasste, und zunächst seine weltgeschichtliche Bestimmung erreichte. Wissenschaft, Poesie und Kunst auf der einen, und die praktische Gestaltung der Lebensverhältnisse auf der anderen Seite sind in Deutschland schon seit einer Reihe von Jahrhunderten gänzlich geschieden gewesen, und jeder dieser Kreise hat bis herab auf die neuere Zeit eine feste, für sich fertige Existenz behauptet. Jene Männer waren darum aus theils von dem Leben, theils von einander selbst gesonderten Bildungskreisen hervorgegangen, Ausdruck besonderer, geistiger Richtungen, welche in ihnen ihren Höhepunct erlangten, und es war daher natürlich, dass jener grosse Aufschwung mehr auf die Kreise, aus denen er hervorgegangen war, beschränkt, überhaupt mehr Eigenthum der Wissenschaft und Kunst bleiben musste, ohne seinen Einfluss auf das Volk, auf die Masse der Nation zu erstrecken. Die letztere erblicken wir, wenn auch mehr äusserlich und momentan, so doch allgemein, versunken in Engherzigkeit, Particularität und Spiessbürgerlichkeit. Während Göthe und Schiller ihre unvergänglichen Werke schufen, hatten Kotzebue und Iffland ein grösseres Publicum, und auf dem Gebiet der Musik folgten, jenen Dichtern der Familieninteressen entsprechend und einen verwandten geistigen Standpunct einnehmend, die vorhin genannten Tonsetzer. Beethoven stand vereinzelt, und das hohe Pathos seiner Werke und das Heraustreten derselben aus den früheren in gewisser Hinsicht eng gesteckten Grenzen wurde nicht verstanden. Die classische Zeit Deutschlands in dem Wendepunct beider Jahrhunderte war ein Resultat allgemeiner Weltcultur, in die allerdings deutsches Wesen als ein wesentliches und durchgreifendes Moment aufgenommen, in der jedoch die Gesammtheit der Nation noch keineswegs zum Ausdruck gekommen war.

Der Mittelpunct der Nation war nicht zugleich der Mittelpunct jener Werke. —

Untersuchen wir die Gründe dieser Erscheinung und gehen wir zurück auf jene Zeit, in welcher die moderne Gestaltung der Dinge ihre erste Begründung erhielt, so finden wir, dass es allerdings zunächst die Reformation gewesen ist, welche hierzu den Anstoss gegeben hat, indem durch diese gewaltige That das Nationalbewusstsein getheilt und zersplittert, und eine Entwicklung des deutschen Volkes im Grossen und Ganzen für Jahrhunderte vereitelt wurde. — Aber es ist dies nicht der einzige Umstand gewesen, welcher auf einmal die bis dahin waltende Harmonie zerstörend, hindernd in die Gesammtentwicklung eingegriffen hat. Indem die classischen Studien, die von dem Leben abgewendete, im Alterthum wurzelnde Wissenschaft, ein Hauptelement des Fortschritts und ein wesentliches Bildungsmittel jener Zeit, mit Recht zu immer grösserer Geltung und Verbreitung gelangten, und eine Vorkämpferin für Geistesfreiheit und Klarheit wurden, musste es zugleich geschehen, dass bei der Fremdheit des Gegenstandes für das Volk die Intelligenz von diesem sich zurückzog, und die Gelehrten allmälig eine von demselben geschiedene, selbstständige Kaste bildeten, dass die Intelligenz Eigenthum einer besonderen Corporation wurde, und neben die religiöse Spaltung eine Trennung in Intelligenz und Arbeit trat. So konnte das noch in der Gegenwart, wenn auch sehr zurückgedrängt sich vorfindende Vorurtheil, als habe der Gelehrte sich auf seine Kreise zu beschränken, dieser Stolz, als sei es unehrenhaft, mit der Menge zu sympathisiren, Geltung gewinnen. Deutschland hat die zweideutige Gunst erfahren, die geistigen Schätze aller Nationen um sich versammeln zu dürfen, und Träger der umfassendsten Entwicklung zu sein, eine nationale Entwicklung aber, praktische Lebensgestaltung, Ausbildung der Intelligenz und des Charakters zu diesen Zwecken versäumen zu müssen. — Erwähne ich noch, dass eine Zeitlang die Fürsten, weit entfernt ihre wahre Bestimmung, sich als Ausdruck des Gesammtwillens zu wissen, und ihr Lebenselement darin zu finden, ihren Privatinteressen und Neigungen

ausschliesslich huldigten, so glaube ich jene vorhin bezeichneten Zustände, jene Spaltung und Zersplitterung, jenen Mangel eines auf alle Gebiete seine Wirkungen gleichmässig erstreckenden, belebenden Mittelpunctes nach einigen der wichtigsten Ursachen bezeichnet zu haben. —

Diese Zustände erklären auch die deutsche Oper. Gluck und Mozart sind eben so wenig, wie die Dichter und Gelehrten jener Zeit, reiner und ungetrübter Ausdruck deutscher Nationalität, nicht Resultat einer harmonischen Gesammtentwicklung der Nation und des Volksgeistes, sondern aus verschiedenen Bildungseinflüssen hervorgegangen. Es war, wie schon früher dargelegt, die Aufgabe Deutschlands, auf dem Grunde seines Wesens eine organische Einigung der wichtigsten ausserdeutschen Richtungen zu bewirken, und erst aus dieser Universalität eine Concentration auf einen nationalen Mittelpunct, eine Vertiefung in sich selbst, eine vaterländische Kunst hervorgehen zu lassen. Die deutsche Individualität war in Gluck und Mozart allerdings vorwaltend und durchgreifend, aber sie war zugleich durch ausländische Einflüsse erfüllt. Die Kunst war hier, wie auch bei Göthe, keine streng nationale, nicht eine Shakespeare'sche oder Bach'sche Kunst, sondern eine durch die allgemeine moderne Bildung vermittelte, in einer geistigen Region allein sich bewegende, mit einem allgemein menschlichen Inhalte erfüllte. Es war das geistige, das gelehrte Deutschland, und die allgemeine Kunst- und Weltbildung überhaupt, welche hier ihre Einflüsse zeigten, nicht das Gesammtvaterland als ein grosses geistiges und politisches Ganze, und wenn Mozart eine Geltung und eine Popularität auch in Deutschland erlangte, wie selten ein Künstler, so war nicht der rein deutsche Charakter desselben, sondern einerseits sein Genie, seine reiche Erfindungskraft und Alles, was damit zusammenhängt, anderseits seine musterhafte Darstellung, seine Kunst, das Tiefste in populärer Weise zu sagen, überhaupt aber der allgemein menschliche Inhalt seiner Werke die Ursache. Die Nation kam in ihm nur mittelbar zur Verherrlichung. — Die nach-Mozartische Oper trat zurück von jener universellen Höhe, und nahm, fremde Elemente

wie ich zu Anfang der heutigen Vorlesung nachwies allerdings in unpassender Weise beibehaltend, einen mehr deutschen Charakter an. Aber es war dies zunächst bei jenen Dichtern und Componisten mehr ein Zug der Schwäche, und die Eigenthümlichkeit jener Werke muss demzufolge wohl eine deutsche genannt werden, aber nicht eine nationale im hohen, allgemeinen Sinne; ein enger Gesichtskreis und eine dürftige Weltanschauung kamen allein darin zur Erscheinung. Die Kunst war noch von dem Leben geschieden, und die gesammte Richtung eine sehr einseitige, der deutschen Particularität und Beschränktheit auf kleinbürgerliche Verhältnisse entsprechende. — Jetzt, als die Napoleonischen Kriege Deutschland aus seiner praktischen Erstarrung emporrüttelten, und die Nation genöthigt war, sich zusammenzuraffen, trat ein Wendepunct ein. Jetzt war der mächtigste Anstoss gegeben zu einer grossen, tieferen und nachhaltigen Besinnung über deutsches Wesen, zur Weckung eines höheren nationalen Strebens. Der Repräsentant dieser Richtung war Beethoven, er war es in seinen gesammten Kunstschöpfungen, er war es speciell auch auf dem Gebiet der Oper. Dass Beethoven bei seiner Kraft und seinem Genie auch hier Grosses leisten musste, auch ohne speciellere Befähigung dafür — er war in der That mehr für Instrumentalmusik begabt — dies leuchtet unmittelbar ein. Bemerkenswerth ist zunächst die Wahl des Stoffs bei seinem „Fidelio". Beethoven sprach sich offen darüber aus, dass er Texte wie die zu Don Juan oder Figaro's Hochzeit weder hätte componiren können, noch mögen; seine Stimmung war eine viel zu ernste, zu keusche, als dass er sich mit dieser Leichtfertigkeit hätte befreunden können. Er vermochte nur einem so tiefen Pathos sich hinzugeben, wie wir im Fidelio sehen, er musste wie Gluck mächtige Leidenschaften von tieferem Gehalt schildern, wie hier die aufopfernde Liebe der Gattin zum Gatten. Aber er zeigt hier eine so ungeheure Gewalt, bei dem bürgerlichen Stoff eine so heroische Grösse, dass wir zu der Ueberzeugung kommen, wie Beethoven der Mann gewesen wäre, der Opern im Sinne der neuesten Zeit hätte componiren können, Werke, wie wir sie noch von der Zukunft

erwarten, Werke, in denen sich das ganze Volk wieder finden, der eine nationale Oper schaffen konnte. Das ist insbesondere die Bedeutung seines Fidelio, dass er den universellen Richtungen Gluck's und Mozart's gegenüber die rein deutsche Richtung zur Geltung brachte, nicht aber in dem beschränkten, particulären Sinne eines Zumsteeg, Weigl, Iffland, Kotzebue, deren Hintergrund mehr nur die deutsche Kleinbürgerlichkeit ist, sondern in dem umfassenden Sinne, die Nation wirklich auch nach ihrer Grösse, die ganze Tiefe des deutschen Wesens darin zur Darstellung zu bringen. Beethoven ragt auch auf dem Gebiet der Oper so sehr über seine Zeit hinaus, dass in Wahrheit erst gegenwärtig die allgemeine Entwicklung ihm nachgeeilt ist, dass er erst in den neuesten Bestrebungen ein entsprechendes Verständniss findet. Die Wendung auf das Nationale war auf diese Weise geschehen; aber das deutsche Volk zeigte sich noch unpraktisch, erwachte erst aus seiner geistigen Träumerei, und es waren noch nicht alle Bedingungen, um das, was jetzt hervor sprosste, sogleich zur allumfassenden geistigen und praktischen That werden zu lassen. Darum zeigt sich Beethoven's That als eine ganz vereinzelte. Es entstand jene romantische Dichterschule, welche in deutsche Vorzeit zurück versetzte, das Vaterländische, zum Theil auch aus Opposition gegen Göthe, entschieden vertrat, ohne aber lebendiger Ausdruck der Nationalität zu sein, sondern etwas künstlich Gemachtes nicht verbergen konnte, und durch Reflexion vermittelt war, jene romantische Dichterschule, welche bald auch in Spohr, Weber, Marschner ihr Gegenbild fand. Eine wahrhafte Erfassung des Nationalen im höchsten Sinne, wie sie Beethoven prophetisch vorausnahm, kam noch zu früh, dafür war ein ausreichender Boden noch nicht vorhanden, und so sehen wir die vaterländischen Bestrebungen verschmolzen mit krankhafter Phantasterei, wir erblicken in dieser romantischen Schule auf musikalischem Gebiet einen erneuten Durchgangspunct, welcher unmittelbar der neuesten Zeit voran ging. Durch dieselbe nahm die deutsche Oper wieder einen höheren Aufschwung, und ein Volksmässiges, ein Deutsches kam mit Bewusstsein zur

Erscheinung. Wie aber die Dichterschule nicht frei war von etwas Gemachtem, absichtlich und willkürlich Hervorgerufenem, Erzwungenem, nicht frei von einer gesuchten Nationalität, welche oftmals in Unwesentlichem die Hauptsache fand, nicht frei von einer gewissen Krankhaftigkeit, so besassen auch jene Tonsetzer nur eine sehr einseitige Anschauung von deutschem Wesen, und es geschah dadurch, dass das musikalische Drama mehr und mehr dem Leben und dem unmittelbaren Volksbewusstsein sich entfremdete, und in einer künstlich gemachten Region sich bewegte. Während daher Göthe, Gluck, Mozart — der Erstgenannte mit Ausnahme der Werke seiner ersten Epoche — als die universellen Künstler zu bezeichnen sind, deren Hintergrund die allgemeine Weltcultur genannt werden muss, die deutsche Kleinbürgerlichkeit in Iffland, Kotzebue, Weigl, Zumsteeg und den Tonsetzern auf dem Gebiet der komischen Oper, die tiefere, aber sehr einseitig gefasste Nationalität in Tieck, Kleist, Werner, Spohr, Weber, Marschner ihren Ausdruck fand, hat Beethoven und mit ihm zum Theil auch Schiller, eine eigentlich nationale Kunst angebahnt und prophetisch vorausgenommen. Noch waren aber, wie schon bemerkt, die Bedingungen nicht vorhanden, um die Durchführung einer solchen Aufgabe in umfassender Weise zu ermöglichen, und wir sehen daher, dass das, was bestimmt ist die volle Wirklichkeit des Lebens zu bilden und objective Gestalt zu gewinnen, bei Schiller als Ideal in die Schranken des Subjects eingeschlossen ist, bei Beethoven, der lieber in Instrumentalwerken aussprach, wozu das Publicum nicht reif war, auf eine vereinzelte Leistung beschränkt bleibt.

Ich betrachte jetzt die Meister der romantischen Schule, um das im Allgemeinen Gesagte hier noch im Besonderen nachzuweisen.

Ludwig Spohr ist geb. zu Seesen im Braunschweigischen im Jahre 1783, der Sohn eines Arztes. Er trat zuerst als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig. Dann ging er nach Russland. 1804 machte er eine Kunstreise durch

Deutschland, zuerst als Virtuos auftretend, und zwar mit ausserordentlichem Erfolg. „Spohr", schreibt die allgem. musik. Zeitung von Leipzig aus, „gewährte uns einen so begeisternden Genuss, als ausser allenfalls Rode, kein Violinist uns gewährt hat, so weit wir zurück denken können." Jetzt war er vorzugsweise für sein Instrument thätig, doch fallen in diese Zeit schon ein Oratorium und auch eine Oper. Im Jahre 1813 wurde er als Kapellmeister an das Theater an der Wien nach Wien berufen. Dort, auf dem Höhepunct seiner Erfolge, schrieb er 1814 sein grösstes Werk, seinen „Faust", seine erste Symphonie und ein Oratorium. Später verweilte er in Frankfurt a. M. 1819 in England, dann privatisirte er einen Winter hindurch in Dresden, und erhielt endlich den Ruf nach Cassel. Hier fand er seine zweite Heimath und Gelegenheit zu umfassender Thätigkeit, sowohl als Tonsetzer, wie als Lehrer. Hier schrieb er die grossen späteren Werke, die späteren Violinconcerte, das Notturno, die Opern „Zemire und Azor" und „Jessonda", die Symphonie „die Weihe der Töne", das Oratorium „die letzten Dinge" u. s. w. Mit diesen Werken hatte er sein Bestes gegeben; schwächer waren die späteren Opern: „der Berggeist", „Pietro von Abano", „der Alchymist", endlich „die Kreuzfahrer". — Spohr, sowie auch seine Nachfolger Weber und Marschner, ist nur eine Grösse zweiten Ranges; er erreicht nicht die Höhe Gluck's und Mozart's und der anderen Meister ersten Ranges; aber er ist so bedeutend, dass er in Vielem auf den Wendepunct steht, jenen ersten Grössen sich nähert. Ich habe hier namentlich seinen „Faust" im Sinne; denn ich rechne dies Werk zu den schönsten deutschen Opern — mit Ausnahme natürlich, wie immer, jener Werke ersten Ranges — obschon dasselbe mehr noch von dem Sturm und Drang der Jugend in sich hat, und nicht die Glätte, wie „Jessonda" zeigt. Es ist das reiche Gemüthsleben was sich hier entfaltet, die tiefe, deutsch-phantastische Naturanschauung, z. B. im Hexenchor, den ich in dieser Beziehung für das Schönste halte, was wir besitzen, — dieselbe Naturanschauung wie in der Brockenscene im Göthe'schen Faust, die Frühlingsahnung darin — es ist die bedeutende

feste Charakterzeichnung in diesem Werke, die es zu einem Meisterwerke machen. Spohr's oft ausgesprochener Mangel dagegen, der ihn nicht hat zur höchsten Vollendung kommen lassen, besteht bekanntlich in dem Mangel an Objectivität und was damit zusammenhängt, in einer beschränkteren Weltanschauung, einem engeren Horizont. Ueberall ist seine Subjectivität, sein individuelles Wesen, diese weiche, elegische Stimmung überwiegend und verleiht allen Gestalten eine monotone Färbung. Das ist das, was den Genius von dem Genie und dem reichbegabten Talent unterscheidet. Spohr's Charakteristik ist trefflich, so weit die Schranken seiner Individualität dies erlauben; den Hintergrund aber bildet stets seine Persönlichkeit, von dieser vermag er nicht loszukommen; er zeichnet nicht die wirkliche Welt er zeichnet sie nur, wie sie in ihm sich abspiegelt. Aus diesem Grunde und bei der Gesammtrichtung seines Naturells ist auch seinen kirchlichen Werken ein glückliches Gelingen nicht nachzurühmen, so trefflich dieselben in rein musikalischer Hinsicht sind. Sehr anerkennenswerth in Spohr's gesammter künstlerischer Thätigkeit ist sein rastloses Weiterstreben; namentlich in den späteren Jahren hat er immer Neues versucht — so in seinen späteren Symphonien, auch auf dem Gebiet der Oper in den „Kreuzfahrern", auf die ich später noch zurückkomme — und sind auch diese Neuerungen nicht immer die Eroberungen des Genie's, durch die sogleich früher nicht Geahntes errungen und festgestellt wird, sind auch misslungene oder minder gelungene Versuche darunter, so geben dieselben doch Zeugniss von Frische und Regsamkeit des Geistes. Leider hat der Meister nicht den Zeitpunct erkannt, wo er als schaffender Künstler von der Oeffentlichkeit hätte zurücktreten sollen; er hat in neuerer Zeit Vieles geliefert, was seinen wohlerworbenen Ruhm schmälert. So ist in der Beurtheilung durchaus der frühere jugendliche Künstler von dem späteren, alternden, zu unterscheiden. — Der grosse Rival Spohr's, der ihn in der That auch in der Geltung beim Publicum auf dem Gebiet der Oper besiegt hat, ist Carl Maria von Weber. Spohr ist dem Letzteren als Musiker im specielleren Sinne, in der Beherrschung grösserer Formen über-

legen, Weber jenem durch seine grössere Vielseitigkeit, durch seine Objectivität, welche ihn frei erscheinen lässt von der bezeichneten monotonen Färbung, endlich dadurch, dass er mehr die Bühnenwirkung im Auge hat. Weber ist im Jahre 1786 zu Eutin in Holstein geboren. Sein Vater war Major und sorgte für die beste Erziehung des Knaben, der für eine wissenschaftliche Laufbahn bestimmt war. Die überwiegende Neigung desselben für Musik brach sich indess bald Bahn. Eine gewisse Unstetigkeit des Vaters war Ursache, dass derselbe seinen Wohnort häufig wechselte. Daraus entstand auch für den Sohn der Nachtheil, dass der an einem Orte kaum begonnene Unterricht immer wieder abgebrochen werden musste; ein häufiger Wechsel in den Beschäftigungen und Studien überhaupt war eine natürliche Folge, und das endliche Resultat für Weber ein gewisser Mangel an systematischer Ordnung und Consequenz, an ausdauernder Beharrlichkeit. Er hat diesen Mangel auch in seinem späteren Leben kaum jemals ganz überwinden können, und es ist dies gerade die Seite, in der er gegen Spohr zurücksteht. Spohr arbeitet weit mehr aus dem Ganzen und Vollen, während Weber sich mit aller Kraft zusammenhalten muss. Hierzu kam, dass der Letztere von Natur mit einem äusserst regen, feurigen und Alles rasch ergreifenden Geiste, einer leicht beweglichen Phantasie begabt, nicht in gleichem Grade jene zähe Festigkeit besass, welche jene Eigenschaften ergänzen muss, wenn das Grösste erreicht werden soll. Als vierzehnjähriger Knabe schrieb Weber seine Oper „das Waldmädchen", die in München mit grossem Beifall zur Aufführung kam, sich überhaupt weiter verbreitete, als ihm später selbst lieb war. Durch dies Werk hatte er zuerst bedeutsamer die künstlerische Laufbahn betreten. 1801 folgte „Peter Schmoll und seine Nachbarn", die in Augsburg ohne sonderlichen Erfolg aufgeführt wurde. Die Ouvertüre dazu arbeitete er später um und liess sie drucken. Nach mehreren Reisen, bald nach Norden, bald nach Süden, lernte er in Wien den Abt Vogler kennen, der ihm mit vielen Wohlwollen entgegenkam. Als Pianofortespieler gelangte er jetzt zu grösserer Reife und Gediegenheit in seinen Leistungen. End-

lich führte Weber ein Ruf als Musikdirector nach Breslau. Hier componirte er die Oper Rübezahl. In Stuttgart, beim Herzog Eugen von Würtemberg, schrieb er einige Jahre später die Oper „Silvana", nach dem Sujet des Waldmädchens neu umgearbeitet, die Cantate: „der erste Ton", nebst einigen Ouvertüren und Symphonien, besonders viele Klaviersachen. 1810 trat er wieder eine grosse Kunstreise an, die ihn auch nach Frankreich und von da zurück über München nach Berlin führte. Seine Opern wurden gegeben und seine Concerte besucht. Im Verein mit Meierbeer genoss er hierauf nochmals Vogler's Unterweisung und schrieb zu Darmstadt seine Oper „Abu Hassan", Von 1813 bis 1816 leitete er als Musikdirector die Oper in Prag. 1816 ergriff er auf's Neue den Wanderstab und lebte in Berlin, wo er drei seiner schönsten Pianofortesonaten componirte. 1817 kam ihm der Ruf von Dresden zur Bildung einer deutschen Oper, und dieser Thätigkeit widmete er von nun an sein Leben. 1821 erschien der „Freischütz" der zuerst in Berlin aufgeführt wurde. Dies Werk verschaffte ihm eine Celebrität, wie eine solche seit den Zeiten Mozart's bis dahin kein deutscher Componist wieder erlangt hatte. Zu „Euryanthe" kam der Auftrag von Wien. Euryanthe beschäftigte ihn 1822 bis 1823. 1824 erhielt er endlich, wie bekannt, von London aus den Auftrag zur Composition des „Oberon". Den Sommer 1825 brachte er zur Herstellung seiner angriffenen Gesundheit in Ems zu. Im Februar ging er nach London, wo er aber schon am 5ten Juli 1826 starb. Weber war es nicht gegeben, dies geht aus seinem Naturell, aus seiner Erziehung und dadurch bedingten Kunstrichtung hervor, ein Kunstwerk als ein durchweg fertiges, organisches Gebilde hinzustellen. Er steht hierin Spohr nach. Was ihm aber hier abging, das ersetzte er durch Meisterschaft im Detail und in kleineren Formen. Weber ist zunächst Meister des Liedes, und so gehören auch die kleineren mehr liedmässigen Gesangsstücke in seinen Opern, z. B. die beiden Gesänge der Fatime im Oberon zu dem Allervortrefflichsten. Wenn man bei grösseren, ausgedehnteren seiner Musikstücke sieht, wie sie zusammengefügt, weniger orga-

nisch entstanden sind, wie er darin Einzelheiten aneinanderreihte, so sind diese kleineren Sachen aus einem Guss, und dem Schönsten was es giebt beizuzählen. Wir überzeugen uns insbesondere von der Wahrheit der ausgesprochenen Bemerkung, wenn wir Freischütz und Oberon auf der einen und Euryanthe auf der anderen Seite mit einander vergleichen. Euryanthe ist die einzige grosse Oper Weber's, ohne Dialog, man sieht das Mühsame darin und dies Werk hat auch, weil es am wenigsten frisch-natürlich ist, den verhältnissmässig geringsten Beifall gefunden, wozu freilich der unglückliche Text auch das Seinige beigetragen hat. Es sind sodann in seinen Opern vorzugsweise einzelne bestimmte Seiten dem er alle Kraft widmet, und in denen er darum das Höchste erreichte, während Anderes vernachlässigt erscheint, in dem Freischütz das Dämonisch-Phantastische, das Volksmässige und Naturfrische, in Euryanthe die mittelalterliche Romantik, im Oberon die Elfenwelt. Das Publicum hält sich aber auf dem gegenwärtigen Standpunct seiner Bildung vorzugsweise an Einzelheiten, wie Göthe sagt: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken", und auch dies ist ein Grund, warum er über Spohr den Sieg davon trug. Nach allen diesen bestimmten Seiten hin, in denen er seine Meisterschaft offenbarte, hat er Neues entdeckt, neue Gebiete des Schönen aufgeschlossen. Hier ist er tonangebend; es hat Niemand vor ihm z. B. die Elfenwelt so bezaubernd darzustellen vermocht. — Bemerkenswerth ist, wie Weber insbesondere erst in den letzten zehn Jahren seines Lebens zur höchsten Steigerung seiner gesammten Kräfte gelangte. Vergleicht man frühere Werke von ihm mit den drei Hauptopern, so gewahrt man bald den gewaltigen Unterschied und sieht welch ungeheures Ringen ihn endlich auf die Stufe der Meisterschaft brachte. Weber hat sich der härtesten Arbeit unterzogen im eigenen Inneren, um sich zu dieser Höhe empor zu schwingen. Der tiefer Blickende freilich bemerkt dies auch und erkennt, wie die Poesie seiner Opern nicht sein eigentliches Lebenselement war, nicht die Luft welche er täglich und stündlich athmete, wie er im Gegentheil in diese Region mit Anstrengung sich emporschwingen musste. Bei alle dem aber

bleibt es im hohen Grade achtenswerth, dass Weber diese Steigerung seines Selbst vollbracht hat. Nach dem Freischütz war es der Beifall, den dieses Werk fand, welcher ihm einen neuen Impuls, die Kraft zu den beiden nachfolgenden Meisterwerken verlieh. Aber auch der Freischütz enthielt schon eine solche Steigerung im Vergleich zu den früheren Werken, und Weber überraschte damit im höchsten Grade. Beethoven, als er den Freischütz durchgesehen hatte, sagte: „Ich hätte es dem sonst schwachen Männel gar nicht zugetraut; der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus" u. s. w. Was Weber's Kunstrichtung im Grossen und Ganzen betrifft, so bildet er, wie überhaupt die Männer der romantischen Schule, den Gegensatz zu Rossini. Bei Weber ist Wahrheit des Ausdrucks Grundprincip, psychologische sowohl wie dramatische; seine Charakterzeichnung, wenn auch mehr erarbeitet und durch Reflexion vermittelt, als eigentlich geschaffen, ist die trefflichste, mehr noch im Freischütz und Euryanthe als Oberon, wo insbesondere Hüon nur eine gewöhnliche Bravourpartie ist; Weber's Melodiebildung endlich ist die correcteste, geschmackvollste, er ist an Reinheit des Geschmacks anderen tüchtigen deutschen Meistern bei weitem überlegen, so z. B. Spohr, der Einzelnes in seinem Faust durch Coloraturen, die nichts sind als solche, hin und wieder verunstaltet. Neben psychologischer und dramatischer Wahrheit, neben correcter Melodie, ist es der Zauber der Phantasie und der Schönheit, der über Weber's Schöpfungen ausgegossen ist, und die Vereinigung dieser weit auseinander liegenden Vorzüge war es, die in der ersten Ueberraschung des Entzückens in Weber sogar einen neuen Mozart hoffen liess. — Der dritte Meister dieser Reihe endlich ist Heinrich Marschner, geb. im Jahre 1795 zu Zittau. Marschner erhielt frühzeitig Unterricht in der Tonkunst, da sein Talent sich bald geltend machte, und die Eltern die Entwicklung desselben unterstützten. 1813 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren; Musik sollte bis dahin immer nur Nebensache bleiben. Doch kaum hatte er einige Abonnementsconcerte besucht und hier gehört, wozu ihm Zittau freilich keine Gelegenheit bot, als auch sein

Entschluss fest stand, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen. Die Bekanntschaft mit einem ungarischen Magnaten veranlasste ihn 1816 nach Wien zu gehen, und dann weiter nach Pressburg, wo er eine Musiklehrerstelle annahm. Er machte sich hier an die Composition mehrer Operntexte, unter anderen an „Heinrich IV.“ Das Manuscript schickte er an Weber in Dresden, dessen Richtung er sich früh angeschlossen hatte; dieser brachte das Werk zur Aufführung und führte Marschner so beim Publicum ein. 1822 ging er selbst nach Dresden. Hier componirte er seine Musik zu Kleist's „Prinz von Homburg“ und wurde 1823 als Musikdirector angestellt. Später schrieb er die kleine Oper „der Holzdieb“. 1826 verliess er Dresden, kam nach Leipzig und componirte seinen „Vampyr“, das erste Werk, welches seinen Ruf begründete. Um's Jahr 1830 erhielt er die Einladung nach Hannover als Kapellmeister. Um dieselbe Zeit schrieb er seinen „Templer“, sodann „des Falkners Braut“, 1832 zuerst in Leipzig gegeben, endlich „Hans Heiling.“ — Wie Spohr hat er dann noch eine Reihe von Opern gegeben, ohne indess die frühere Höhe behaupten zu können. Beide Meister haben auch das mit einander gemein, dass ihre unmittelbare Thätigkeit an den Orten ihrer Wirksamkeit keine ihrem Ruf und ihrer Kunstbedeutung entsprechende zu sein scheint. In Hannover protegirt die Aristokratie allein italienische Seichtheit, und es soll daher für Marschner schwierig sein, Anderes, sogar seine eigenen Opern auf die Bühne zu bringen. Glücklicher ist jedenfalls Spohr gestellt, denn in Cassel scheint man nur dessen Musik hören zu wollen, da fast kein Concert vorübergeht, ohne Werke von ihm auf dem Programm zu zeigen. Die Kunst gewinnt aber durch solche auch anderwärts beliebte einseitige Bevorzugung eines einzelnen wenn auch trefflichen Meisters eben so wenig, ja es gehört dieselbe zu den Uebelständen, welche einem erhöhten Gedeihen derselben in Deutschland immer noch entgegen stehen. — Marschner's künstlerischer Charakter wurde zunächst durch Weber bestimmt, so dass sich auch, wie bekannt, in früheren Werken häufig Anklänge zeigen. Er ist durchaus nicht ein Nachtreter Weber's, wie man unbe-

dachter Weise ausgesprochen hat, denn er besitzt Seiten, welche jenem fremd sind, aber seine künstlerische Individualität reifte an diesem Vorbild. Er steigerte das unheimlich-dämonische, nächtlich-gespenstische Element des Freischütz in seinem Vampyr und Hans Heiling und es gelang ihm, in Manchem Weber sogar noch zu überbieten. Minder glücklich dagegen ist er in dem Gegensatz, in der Zeichnung des Lichten und Klaren, einer reinen und unschuldsvollen Welt; hier ist er, wie im Vampyr häufig blos Nachahmer Weber's, der hinter dem Vorbild zurückbleibt. Auch die naturfrische, volksmässige Seite findet in Weber ihr Vorbild, nur dass Marschner in dem Letzteren vielleicht noch glücklicher ist, indem er mehr noch aus der Seele des Volkes herausschafft, während wir bei Jenem immer die Empfindung eines künstlichen Versetzens in diese Sphäre haben. Ganz eigenthümlich ist ihm das Komische, Derb-Volksmässige, Launige und Joviale, ein Element, welches Weber ganz fern liegt. Hierin ist er — ich erinnere z. B. an das Trinkgelag im Vampyr — Meister, die Trunkenheit namentlich weiss er auf die ergötzlichste Weise zu zeichnen. Das jugendlich-frischeste seiner Werke ist Vampyr, das reifste Hans Heiling. Ausgezeichnet ist Marschner, wie sein Vorbild, durch schlagende Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks, dramatisches Leben, dies Letztere namentlich in einzelnen Situationen. Er ist so grosser Meister der Charakteristik, dass er im Vampyr, bei diesem überaus widerwärtigen, ja scheusslichen Stoff, in's Unschöne verfällt, dass Einiges geradehin als unanständig erscheint. Wenn dies Werk demohngeachtet fesselnde Elemente in Menge bietet, so ist dies der grossen Gewalt, der Genialität des Tondichters, der ausserordentlichen Frische seiner Musik zuzuschreiben. Ueberwiegend ausgebildet erscheint, wie gesagt, die gespenstische Welt. Dies ist auch der Grund, warum wir die ächte Innigkeit, das sittlich Reine, das tiefere, kindliche Gefühl, warum wir die höhere Keuschheit des Genius vermissen, weshalb Manches hohl, ungesund, raffinirt erscheint. Die weibliche Zartheit Weber's hat Marschner nicht; ihm fehlt das Gesunde, ächt und ewig Menschliche. Im Einzelnen zwar besitzt er diese Elemente in

sehr hohem Grade, nicht aber in dem Geiste und der Richtung seiner Werke überhaupt, nicht in seiner Weltanschauung. In dieser ist er nur der Ausdruck einer kurzen Epoche, und hierin liegt auch, warum seine Werke gegenwärtig schon nicht mehr ansprechen wollen. Hierzu kommt die im Ganzen unglückliche Texteswahl. Boten zwar die Stoffe dem Tondichter ausreichenden Spielraum für die Entwicklung seiner Individualität, so sind sie doch, gerade nach Seite ihres Inhaltes, viel zu sehr blos Ausdruck einer vorübergehenden Richtung, als dass sie dauerndes Interesse gewähren könnten.

Fasse ich dass über die genannten Meister Gesagte zusammen, so ergiebt sich uns als Endurtheil, dass dieselben zwar nicht die Grösse Gluck's und Mozart's erreichen, nicht auf jenem allgemein-menschlichen Höhepunct stehen, auch nicht die nationale Bedeutung Beethoven's erlangt, Meisterliches aber, insbesondere Weber, in einer beschränkteren Sphäre, als Ausdruck einer kürzeren Epoche geleistet, zuerst wieder in der nach-Mozart'schen Epoche die deutsche Oper zu höherer Kunstbedeutung erhoben, eine bestimmte Richtung darin zur Geltung gebracht haben.

Neunzehnte Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Ich habe in der letzten Vorlesung die Entwicklung der Oper in Deutschland in ihren bis fast an die Gegenwart heranreichenden Erscheinungen betrachtet; es ist jetzt an der Zeit die weitere Gestaltung derselben in Italien und Frankreich in's Auge zu fassen.

Schon zu Anfang der sechzehnten Vorlesung deutete ich die Zustände der italienischen Oper in ihrem Fortgange an; in der früheren Darstellung aber habe ich Ihnen eine Reihe der wichtigsten Namen genannt, auch zwei Meister und die Lebensschicksale derselben ausführlicher besprochen. Aus der Zeit vor Mozart ist vor Allen Nicolo Piccini, den sie schon aus der Darstellung der Gluck'schen Opernreform kennen, noch zu erwähnen. Geb. 1728, gebildet, wie ich schon angeführt, unter Leo und vorzüglich unter Durante, hatte dieser Tonsetzer sich bald einen grossen Ruf erworben; so insbesondere im Jahre 1761 in Rom mit seiner „Cecchina oder das gute Mädchen". Dies Werk galt für das vollendetste auf dem Gebiet der komischen Oper, und erhielt sich sehr lange auf dem Theater Italiens und des Auslandes. Piccini hatte in der komischen Oper Ensemblestücke und Finales eingeführt und dadurch allerdings einen grossen Fortschritt bewirkt. In Paris behauptete er sein Ansehen, bis ihn die Revolution nach Italien zurückzukehren nöthigte. Er wurde von dem König von Neapel sehr ehrenvoll

empfangen, später aber revolutionärer Gesinnungen verdächtig, gefänglich eingezogen. Als ihm die Flucht von dort gelungen war, wendete er sich wieder nach Paris, konnte sich aber nicht sogleich wieder empor arbeiten und starb in Dürftigkeit im Jahre 1800, da die Unterstützung für ihn zu spät kam. Seine bedeutendsten Mitschüler in Neapel waren Traetta, Guglielmi und Sacchini gewesen. Unter diesen erfreute sich namentlich der Letztere später eines grossen Rufes; er wurde der Rival Piccini's und namentlich diesem in der ernsten Oper vorgezogen, während Piccini im Komischen ihn überstrahlte. Noch erwähne ich im Vorübergehen die Namen Ciccio di Majo, Pascale Anfossi, Giuseppe Sarti. — Jetzt machte sich der Einfluss Mozart's geltend. Angeregt von diesem zeigt sich der in Deutschland lebende Italiener Righini (1766—1812); die grössere harmonische Fülle und die reichere Instrumentation ist es, welche dieser aufnimmt. Dramatische Charakteristik fehlt ihm jedoch gänzlich, es sind überwiegend Concertarien, welche er in seinen Opern gegeben hat. Gleichzeitig erblicken wir auch den damals sehr beliebten Ferdinand Paer (geb. 1774 gest. nach 1831); dieser zeigt in den vorzüglichsten seiner vielen Opern, dass ihm neben anmuthiger Melodie Talent zur musikalischen Charakteristik nicht fehlt. Im Ganzen aber wendet er sich doch schon der charakterlosen, neueren italienischen Weise zu. Sehr Hervorstechendes, insbesondere im Fache der komischen Oper haben Paesiello (1741—1816) und Cimarosa (1755—1801) geleistet. Martin's und seiner Oper „Cosa rara“ habe ich gedacht, als ich über Mozart sprach. Auch Simon Mayer ist zu nennen. Paesiello errang die glänzendsten Triumphe mit seiner „schönen Müllerin“, ein Werk, welches noch jetzt nicht vergessen ist. Er besitzt grosses Talent für die Zeichnung des Komischen, sowohl im höheren, wie niederen Genre. Der grösste unter den Genannten aber in dieser Sphäre, Cimarosa, ist darin in Manchem Mozart sogar an die Seite zu setzen. Sein Hauptwerk „die heimliche Ehe“ wurde zuerst 1793 in Wien und zwar 57 Mal nach einander aufgeführt: noch jetzt wird dasselbe an verschiedenen Orten wieder-

holt zur Darstellung gebracht, so vor einiger Zeit in Dresden, wenn schon nicht mit dem entschiedenen Beifall wie früher, was zum Theil in der Beschaffenheit des Textes seinen Grund hat. Ich erwähne endlich noch Zingarelli, welcher den Uebergang in die Epoche Rossini's macht. Giacomo Rossini geboren zu Pesaro in der Romagna im Jahre 1792, der Sohn eines herumziehenden Musikanten, sang mit seiner Mutter, einer untergeordneten Sängerin, als Knabe auf dem Theater zu Bologna und zeigte sich anfangs ungelehrig und der Tonkunst sehr abhold. Erst spät, im siebzehnten Jahre, erwachte sein Genie, seit dieser Zeit aber machte er auch ausserordentliche Fortschritte. Im Jahre 1812 wurde seine erste Oper aufgeführt; so zeitig betrat er seine Laufbahn als dramatischer Componist. 1813 erschien sein „Tancred" in Venedig, wodurch sein Ruf in weiteren Kreisen sich zu verbreiten begann. Seit dem Jahre 1817 ungefähr wurde er auch in Deutschland berühmt. Das eben genannte Werk und seine „Italienerin in Algier" führten ihn hier ein. In diese Zeit fällt auch seine Meisterschöpfung, „der Barbier von Sevilla" und „Othello". Bis zum Jahre 1822 war er in Neapel thätig, er kam hierauf nach Wien und hier war es, wo er, wie ich schon bei der Besprechung Beethoven's erwähnte, für diesen, durch den ausserordentlichen Erfolg seiner Werke, ein mächtiger Rival wurde. Welche hinreissende Gewalt damals die italienische Oper in Wien, repräsentirt durch die ausgezeichnetsten Kräfte, gehabt haben mag, erhellt aus den denkwürdigen und interessanten Briefen Hegel's, welche derselbe bei seinem Aufenthalt daselbst, im Herbst des Jahres 1824 an seine Gattin richtete. Ich mag mir nicht versagen, einige Stellen daraus Ihnen mitzutheilen, um so mehr, als dieselben in der musikalischen Welt gar nicht bekannt sind. Es heisst darin: — — ich den Lohnbedienten angenommen und im Reiseschmutz (um 7 Uhr war ich im Wirthshaus angekommen) um $^1/_2$8 — in die italienische Oper — Stück von Mercadante — welche Männerstimmen! zwei Tenore, Rubini und Donzelli, welche Kehlen, welche Manier, Lieblichkeit, Volubilität, Stärke, Klang, das muss man hören! — ein Duett derselben von der

höchsten Force. Der Bassist Lablache hatte keine Hauptrolle, aber schon hier, wie musste ich seine schöne, kräftige, ebenso liebliche Basstimme bewundern. Ja, diese Männerstimmen muss man hören, das ist Klang, Reinheit, Kraft, vollkommne Freiheit u. s. f. So lange das Geld, um die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, nicht ausgeht — bleibe ich in Wien!"
„— — Aber die italienische Oper! Montag Doralice von Mercadante, vorgestern Othello von Rossini, gestern Zelmire von demselben. (Letztere hat uns aber, im ersten Theile besonders, sehr ennuyirt). Die Sänger und Sängerinnen von einer Vortrefflichkeit und Ausbildung, dass nur die Catalani und Mad. Milder Dir eine Vorstellung davon geben können. Vorgestern ist Mad. Fodor aufgetreten: welche Ausbildung, Geist, Lieblichkeit, Ausdruck, Geschmack, das ist eine herrliche Künstlerin! — Meine Lieblinge, Rubini und Donzelli, trefflicher Bariton, hatten an jedem Abend so viel zu singen, wie Baader in Olympia; vorgestern und gestern der am Meisten bewunderte und gebeifallte David, herrliche Stimme, Kraft und Stärke — dann der herrliche Bass Lablache, dann Botticelli, Cintimarra, zwei treffliche Bassisten — dann auch Sra Dardanelli gestern. — Gegen das Metall dieser, besonders der Männerstimmen, hat der Klang aller Stimmen in Berlin, die Milder wie immer ausgenommen, ein Unreines, Rohes, Rauhes und Schwächliches, — wie Bier gegen durchsichtigen, goldenen, feurigen Wein, — feurigen Wein sage ich — keine Faulheit im Singen und Hervorbringen der Töne, nicht seine Lection aufgesagt, — sondern da ist die ganze Person darin; die Sänger, und Mad. Fodor insbesondere, erzeugen und erfinden einen Ausdruck, Koloraturen aus sich selbst; es sind Künstler, Compositeurs, so gut als der die Oper in Musik gesetzt. Sra Eckerlin (deren schöne Gestalt und herrliche Simme mich zuerst an die Milder erinnerte) vermag, als eine Deutsche, es nicht, ihre Seele auf die Flügel des Gesanges zu legen und freimüthig sich in die Melodien zu werfen, sie würde schon jetzt viel leisten, wenn sie diese Energie des Willens hätte." — „Um zu Ende zu kommen, so bin ich Abends — wo? — in Figaro's Hochzeit von Mozart gewesen. Die ita-

lienischen Kehlen hatten in dieser gehaltvollen Musik nicht so viele Gelegenheit ihre brillanten Touren zu entwickeln, aber für sich, mit welcher Vollkommenheit wurden die Arien, Duette u. s. w. besonders die Recitative gegeben, — letztere sind ganz die eigenen, natürlichen Schöpfungen des Künstlers." — „Ich verstehe nun vollkommen, warum die Rossini'sche Musik in Deutschland, insbesondere in Berlin geschmäht wird, — weil, wie der Atlas für Damen, Gänseleberpasteten nur für gelehrte Münde, — so sie nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den Alles gemacht ist; — die Musik die für sich gelten soll, kann auch gegeigt, auf dem Flügel gespielt werden, aber Rossini'sche Musik hat nur Sinn als gesungen." — „— — dann in's italienische Theater. — Barbier von Rossini zum zweiten Male; ich habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, dass dieser Rossini'sche Figaro mich unendlich mehr vergnügt hat, als Mozart's Nozze — ebenso wie die Sänger unendlich mehr con amore spielten und sangen; — was ist das herrlich, unwiderstehlich, so dass man nicht von Wien wegkommen kann." — — Dies sind die Worte Hegel's, bemerkenswerth überhaupt, weil darin das Wesen der italienischen Oper auf sehr treffende Weise zur Darstellung gekommen ist. Rossini wendete sich bekanntlich später nach Paris. 1829 erschien sein „Tell". Alles Uebrige ist noch zu frisch im Gedächtniss, als dass ich desselben hier, beschränkt durch die Zeit, zu gedenken nöthig hätte. Wie die widersprechendsten Urtheile zur Zeit seiner Herrschaft über ihn laut wurden, ist Ihnen nicht fremd. Kaum jemals ist ein Künstler mehr vergöttert und entschiedener angefeindet worden, beides zugleich mit Recht und mit Unrecht: mit Unrecht getadelt von philisterhaften deutschen Musikern, welche seine Genialität nicht erkannten, mit Recht von Männern wie C. M. v. Weber, welche ein tieferes Princip ihm gegenüberstellten; mit Unrecht vergöttert, weil er nur Modecomponist war, mit Recht wegen des ihm inwohnenden genialen Zaubers, dieser sprudelnden Heiterkeit und Lebenslust. Was damals so viele Federn in Bewegung setzte, lässt sich jetzt in wenigen Worten

aussprechen. Rossini ist der Componist der Restauration, der Zeit von 1815—1830. Europa war der langjährigen, tiefaufregenden Stürme müde geworden; es bedurfte der Ruhe, und sehnte sich nach behaglichem Lebensgenuss. Dieser Stimmung dienten Rossini's Werke zum Ausdruck, diese Geistesrichtung hat er ausgesprochen, in den Stand gesetzt dafür durch seinen Reichthum bezaubernder Melodien, und eine höchst eindringliche Rhythmik. Hierin, in dem auf Sinnenreiz und Ohrenkitzel Gerichteten, liegt Rossini's grosse Bedeutung, zugleich sein grosser Mangel. Er ist Repräsentant seiner Zeit, er ist der Mann der bezeichneten Epoche; aber er ist eben nur der Repräsentant dieses kurzen Abschnitts, und als seit 1830 eine neue Anschauung der Geister sich bemächtigte, war auch seine Bedeutung vernichtet. Sehr beachtenswerth und lehrreich ist diese Thatsache und wir sehen dieselbe selten in dieser Reinheit und Bestimmtheit hervortreten, wie gerade hier. Wir erkennen, wie die Erscheinungen der Kunst bedingt sind durch die Bewegungen im Leben der Völker, wir können aber auch beobachten, wie der höchste Ruhm, den die Mitwelt zu geben vermag, doch ein ganz vergänglicher, spurlos vorübergehender sein kann. Rossini war zu seiner Zeit der Mann von ganz Europa, ja der civilisirten Welt überhaupt, und jetzt würde er kaum noch genannt werden, wenn nicht sein „Barbier" und „Tell" ihn auf der Bühne erhalten hätten. Der Künstler des Tages überstrahlt im Augenblick durch seine Erfolge jenen, welcher für die Unsterblichkeit arbeitet — wir sehen dies an Rossini und Beethoven, früher an Haydn und Pleyel — aber mit dem Verschwinden der Mode ist auch die Geltung des Ersteren vernichtet, während der Letztere die dauernde Anerkennung aller Jahrhunderte für sich hat. Bei alle dem war Rossini, wie schon gesagt, ein grosses, reichbegabtes Talent, der auch für die Oper seines Vaterlandes dadurch von Bedeutung wurde, dass er viele Steigerungen, mannichfache Fortschritte bewirkt hat. Er verkürzte die immer noch langen Recitative, brachte häufiger Ensemblestücke zur Anwendung und benutzte und erfand viele neue Effecte in der Instrumentation. Bekannt ist, dass durch ihn

der frühere schöne, getragene Gesang verdrängt, eine ungeheure Kehlfertigkeit durch die von ihm selbst ausgeschriebenen Fiorituren nöthig wurde. Gewöhnlich bezeichnet man die Oper „Tell" als sein Hauptwerk. Er hat indess darin seine Heimath verlassen, ohne eine neue ganz entschieden erreichen zu können; er hat frühere Vorzüge eingebüsst, und neue dafür nicht als entsprechenden Ersatz gewonnen. Wollen wir ihn mit allen seinen Tugenden und Fehlern als eine in sich consequente Erscheinung vor uns haben, so halten wir uns an seinen „Barbier". —

Wie unter den Händen der Nachfolger Rossini's, Bellini, Donizetti u. A. die italienische Oper immer mehr sank, weiss Jedermann, und ich habe dies auch schon öfter ausgesprochen. Trotz seiner Vorzüge hat auch Rossini schon an diesem Verfall Theil. Immer mehr ist es Mode geworden, jede beliebige Musik zu jedem beliebigen Text zu setzen. Dieser Unsinn in der italienischen Oper, dass uns in den verschiedensten Situationen immer dieselbe Behandlung der Singstimme begegnet, dass wir immer in den einzelnen Musikstücken dieselbe stereotype Form vor uns haben, diese endlose Cadenzirung unzähliger Fermaten, die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten, Pauken und Janitscharenmusik u. s. f., mit einem Worte: diese Manier, dieser geistlose Schlendrian sei nur erwähnt, um das Urtheil zu motiviren, dass die Tonkunst Italiens gegenwärtig sich ausgelebt hat, und auf der untersten Stufe des Verfalls sich befindet. Zwar ist es irrig, die italienische Oper unter dem Gesichtspunct höherer, dramatischer Forderungen zu beurtheilen. Sie will und soll kein Drama sein nach deutschem Begriff. Man muss den deutschen Standpunct verlassen, um ihr gerecht zu werden. Diejenigen, welche die italienische Oper rücksichtslos verdammen, verkennen das Wesen und die Eigenthümlichkeit derselben. Stets hat die Lust am Gesang über jede andere Forderung den Sieg davon getragen. Bekannt ist, wie man in Italien hört, wie man sich im Theater die Zeit vertreibt, Besuche empfängt, Geschäfte abmacht. Die Oper ist dort ein Product, bestimmt die Virtuosität der Sänger zu stützen und zu tragen.

Es ist dies die niedrigste Anforderung, welche man stellen kann. aber sie ist die allgemein angenommene, und nicht ohne gewisse Vorzüge, welche erkannt sein wollen, wenn man ein gerechtes Urtheil fällen will. Deutschland tritt der Kunst ernster gegenüber, aber die widersprechendsten Ansichten und Wünsche machen sich im Theater geltend. Dort hat die Oper demnach immer noch Boden im Volke, dort ist man über das einig, was man von ihr zu erwarten hat, hier bei uns schwebt sie in der Luft. Die italienische Oper hat ein bestimmtes Ziel im Auge, ein zwar sehr niedrig gestecktes, erreicht dasselbe aber auch. Die Italiener wissen, was sie wollen. Dies, wirklich zu wissen was man will, ist in allen Fällen das Entscheidende. Von den Deutschen z. B. ist dies nicht immer auszusagen und wir sehen daher, wie dieselben so oft in der Oper alles Mögliche zu erreichen, die verschiedenartigsten Forderungen zugleich zu befriedigen suchen, darum aber in Wahrheit gar nichts erlangen. Eine andere mit dem eben Erwähnten im Zusammenhange stehende Seite ist, dass die italienische Oper weit mehr als die deutsche den Darstellenden Gelegenheit giebt, etwas aus ihren Partien zu machen. Es ist auch dies ein sehr untergeordneter Vorzug, aber er trägt dazu bei, dem Ganzen des Werkes unmittelbare Lebendigkeit, auch eine gewisse Einheit und Geschlossenheit zu verleihen. Bei uns reichen so oft die Kräfte der Schaffenden nicht hin, den Darstellern ihre Partien bestimmt vorzuzeichnen, überhaupt das, was sie beabsichtigen, zur Erscheinung zu bringen; eine Gelegenheit zum selbstständigen Ergänzen durch die Sänger ist aber eben so wenig vorhanden, und so bleibt es stets bei einer gewissen Halbheit. Trotz alle dem aber, trotz dem, dass in tiefer Verzerrung noch Spuren alter Herrlichkeit sichtbar sind, ist es unleugbar, dass die italienische Oper von Stufe zu Stufe gesunken ist und gegenwärtig fast Unwürdiges darbietet. Erkenne ich auch das Gute, die der Richtung überhaupt inwohnende Berechtigung, so kommt es mir doch nicht in den Sinn der italienischen Oper der Gegenwart etwa eine Lobrede zu halten. Darüber kann kein Zweifel sein, dass Deutschland die unendlich höhere Wahrheit in-

wohnt, und es ist nur zu bedauern, wenn unsere Aristokratie auf der einen, die bunte Menge auf der anderen Seite nichts Besseres zu thun wissen, als sich einem gedankenlosen Genussleben hinzugeben, wenn damit jene die letzten Reste nationaler Gesinnung verliert, diese entnervt und demoralisirt wird. Wie ich aber überall und nach allen Seiten gerecht zu sein mich bemühe, so auch hier.

Eine objective Würdigung ist durch das in der 7ten Vorlesung und weiterhin Gegebene unser Seits schon erfolgt. Wir haben die italienische und deutsche Musik als Gegensätze erkannt, bestimmt einander zu durchdringen und zu ergänzen. Das einzig Wahre ist, die relative Berechtigung beider Richtungen anzuerkennen. Dem Charakter des deutschen Volkes entsprechend, verirrt sich unsere Kunst leicht in eine allzu abstracte, spiritualistische oder phantastische Region. Wir streben nach möglichster Charakteristik im Ausdruck und verlieren darüber leicht die allgemeine, das Ganze verklärende Schönheit aus den Augen, die sinnliche Basis der Kunst, verirren uns bis zur Hässlichkeit; Italien wird leicht charakterlos, oberflächlich, trivial, aber auch noch auf der Stufe des Verfalls seiner Kunst umgiebt dieselbe der Zauber des Schönen. „Die deutsche Musik", sagt Thibaut, „hat viele herrliche, unvergleichliche Werke aufzuweisen, welche nicht schöner sein können; allein die italienische ist auch von ihrer Seite so unendlich reich, so genial und eigenthümlich, so ganz und gar der Abglanz des ewig blauen Himmels, welcher in Italien allen Werken der Kunst einen oft überirdischen Zauber verliehen hat, dass es die platteste deutsche National-Prosa genannt werden muss, wenn man die italienischen Meisterstücke zurückstösst." Es ist daher eine durchaus irrthümliche Auffassung, wenn man das Wesen der Kunst beider Länder, bestimmt vielleicht allein durch die Erscheinungen der neuesten Zeit, unter den Kategorien von Geist und Sinnlichkeit zu erfassen sucht. Allerdings ist in Deutschland — ich habe dies schon hinreichend anerkannt — das geistige Element überwiegend, in Italien das sinnliche, aber nicht so einseitig und ausschliesslich, wenigstens im Princip, dass darnach die allge-

meinste Bezeichnung gewählt werden könnte; der Unterschied liegt tiefer, ist in der von mir bezeichneten Weise zu fassen.

Aus dieser Berechtigung erklärt sich auch die fortdauernde nie ganz beseitigte Macht italienischer Musik, erklärt sich, dass es immer nicht gelingen will, trotz heftiger Anfeindungen dieselbe zu unterdrücken, erklärt sich auch, warum sich stets Parteien für und wieder erhalten. Trotz des vielen Geredes ist das Urtheil über die Bedeutung der italienischen Musik bis auf den heutigen Tag noch schwankend. Unsere Musiker folgen zu sehr gäng und gebe gewordenen Vorurtheilen, sie folgen zu sehr ihren zufälligen Sympathien und Antipathien, weil principielle Feststellungen noch zu selten erfolgt sind. Richten wir unsere Blicke auf das Leben des Tages, so finden wir solche, welche einer specifisch-deutschen Richtung huldigen, mit allen Einseitigkeiten derselben, und das Italienische ohne Weiteres verdammen, klagend über den unbestreitbaren Einfluss, den dasselbe immer noch ausübt, auf der anderen Seite wieder Andere, welche sich ausschliesslich dem Ausländischen, namentlich dem Italienischen hingegeben haben, und wie unsere Pietisten mitleidsvoll mit verdrehten Augen auf die verdorbene, im Irrthum wandelnde Welt herabschauen, so Alle bedauern, denen noch nicht die Gnadensonne Italiens geleuchtet hat. Wir erblicken diese Gegensätze, aber nur selten eine unbefangene Beurtheilung und gerechte Abwägung. Insbesondere was die Methoden des Gesangunterrichts betrifft, sind dieselben bis zur äussersten Spitze gesteigert. Ist es hier überhaupt — mit einzelnen ehrenvollen Ausnahmen — dahin gekommen, dass jeder Lehrer den Anderen, der einer abweichenden Richtung folgt, oder auch nur eine Meinung für sich haben will, für einsichts- und kenntnisslos erklärt, zeigt sich hier die grösste Intoleranz und das absprechende und verdächtigende Wesen, welches die Söhne der Harmonie so häufig in Disharmonie bringt, so insbesondere, wo es sich um die erwähnten Gegensätze handelt. Die Vertreter des Italienischen namentlich sind es, welche in bornirter Einseitigkeit untergehen. Unläugbar hat Italien das Grösste auf dem Gebiet der Gesangskunst geleistet und was Stimmbildung betrifft, ist

auf die Grundsätze seiner Meister stets zurück zu gehen. Jene Lehrer aber vergessen, dass die Kunst des Gesanges nur Mittel, nicht Zweck ist, dass sie erlernt wird, um wahrhafte Kunstwerke, welche das gegenwärtige Italien nicht bietet, zur Darstellung zu bringen, jene Lehrer wissen ihren Schülern nur das trivialste Zeug zu bieten, und glauben wenn sie wohleingerichtete Singmaschinen hinstellen, Alles gethan zu haben. Auf der anderen Seite vernachlässigen die Deutschen zu häufig die schulmässige Ausbildung; sie betrachten die Stimme als Instrument und ruiniren dieselbe, in der Meinung allgemein musikalische Bildung befähige auch schon Gesangsunterricht zu ertheilen. Hier bleiben im günstigen Falle die Schüler nicht ohne Anregung für Geist und Herz, aber es sind ihnen, bei mangelhafter Technik, die Mittel entzogen, das was sie bewegt zur Darstellung zu bringen. Dieselbe Einseitigkeit erblicken wir auf dem Gebiet der Composition, in der Behandlung der Singstimme. Auf der einen Seite deutsche Tonsetzer, welche den Gesang ganz vernachlässigen, auf der andern Solche, welche die Bestimmung der Oper in dem Vortrag von Solfeggien finden. Es ist die flachste Anschauung nur Gesangsmässiges so wie überhaupt, so in der Oper zu verlangen, es ist abgeschmackt, die Sänger zu Herren des musikalischen Dramas zu machen, es ist lächerlich, für die Sänger dankbar zu schreiben, in dem Sinne nämlich, dass dies ausschliesslich zum Gegenstand des Strebens gemacht wird; auf der anderen Seite aber ist nicht zu leugnen, dass viele unserer deutschen Tonsetzer zu weit gehen, und die Berechtigung dieses Moments gar nicht anerkennen wollen. Tiefe, geistige Schöpfungen werden von jenen trivialen Köpfen verdammt, weil sie unsangbar sind, geistig grosse Männer wollen mit dem Kopf durch die Wand rennen, vernichten sich selbst jeden Erfolg, weil sie die relative Wahrheit jenes anderen Moments auch ganz und gar nicht zugestehen wollen. —

Indem ich mich jetzt zu der Betrachtung der französischen Oper wende, habe ich zunächst noch Einiges nachzutragen, um die frühere Darstellung der ersten Anfänge durch Lully zu ergänzen. Ich gedenke zunächst des als Theoretiker bekann-

ten Joh. Philipp Rameau. Dieser Mann war es, welcher die durch Lully begründete Richtung fortsetzte und längere Zeit hindurch noch den Geschmack der Franzosen dafür lebendig zu erhalten wusste. Er schrieb, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt, im Jahre 1733 seine erste Oper „Hyppolite et Aricie", welche mit Beifall aufgenommen wurde. Dadurch aufgemuntert, liess er eine grosse Zahl ähnlicher Werke folgen, unter diesen „Zoroaster" und „Castor und Pollux". Im Ganzen hatte er jedoch nicht das Glück seines Vorgängers und schon sehr an Geltung verloren, als er im Jahre 1746 starb. Wie sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts die Richtungen theilten, die italienische Oper, auch die komische, immer mehr Boden in Frankreich fand, auf der anderen Seite Gluck Schöpfungen von ungeahnter Grösse hinstellte, ist Ihnen aus der früheren Darstellung zum Theil schon bekannt. Indess fällt noch in die Zeiten vor dem Auftreten des Letztgenannten die Entwicklung des den Franzosen eigenthümlichen Genres, worin dieselben Bedeutendes geleistet haben, der komischen Oper, der Operette, des Vaudevilles. Die Sitte Couplets, Chansons, Volkslieder in kleinere Lustspiele einzulegen, hatte in Frankreich schon früh Geltung gewonnen. So wurde endlich im Jahre 1762 für das Vaudeville ein eigenes Theater gebaut, nachdem schon 1714 besondere Theater für komische Opern sich gebildet hatten. Auch des Melodrams ist hier zu gedenken, welches von Rousseau, der sich 1750 auch in einem kleinen Singspiel: „Devin de village" versuchte, geschaffen wurde. Selbst aber auf diese eigenthümlichsten Blüthen des französischen Geistes blieb das Italienische nicht ohne Einfluss, sowie es auch oft Ausländer waren, welche das Hervorstechendste darin geleistet haben. Unter diesen Männern ist nächst Gossec, der schon zu Rameau's Zeiten thätig war, namentlich der in Italien gebildete Belgier Gretry zu nennen, dessen musikalisches Talent durch einen Fall auf den Kopf erwachte, den er von einen Kirchboden herab that, der also buchstäblich auf den Kopf gefallen war, nur mit der entgegengesetzten Wirkung als man gemeinhin annimmt. Gretry trat 1769 mit einem von Marmontel gedich-

teten Werke „Huron" auf. Die kleine, zweiaktige Oper machte grosses Glück, so dass rasch auf einander, bis zum Jahre 1799, über 40 ähnliche Werke, unter denen „die Karawane", „Richard Löwenherz", „Zemire und Azor", die bekanntesten sind, folgen konnten. Glücklich in der Erfindung heiterer und rührend-ergreifender Melodien, haben dieselben eine weite Verbreitung gefunden und sich bis herab auf die neuere Zeit im Munde des Volkes erhalten. Zwei andere Männer in dieser Sphäre aus jener Zeit sind Monsigny und Philidor, deren ich im Vorübergehen gedenke. Der italienischen Melodie wurde durch alle diese Tonsetzer die eigenthümliche französische Behandlung der Singstimme, welche mehr den Wortsinn hervorzuheben strebt, und sich in rhythmisch-pikanter, scharf accentuirter Weise äussert, gegenüber gestellt. Bedeutend ferner ist Nicolas d'Alayrac, ein Südfranzose, der sich Gretry zum Muster nahm, gegen 60 Opern und Operetten geschrieben hat, und auch in Deutschland sich längere Zeit hindurch, so durch seine „beiden Savoyarden" Beliebtheit errang. Ebenso ist Nicolo Isouard zu erwähnen, ein Malteser, darum auch häufig Nicolo de Malte genannt. Dieser trat im Jahre 1803 zuerst auf, und hat insbesondere durch die beiden Werke „Aschenbrödel" und „Joconde" Beifall gefunden. Es sind ferner noch in die Zeit der ersten Revolution hineinreichend, Boieldieu, Catel, Berton zu nennen. Zur Vervollständigung des Gesammtbildes gedenke ich dieser Namen, ohne jedoch dabei länger verweilen zu können. Der bedeutendste und gekannteste unter diesen Männern ist A. F. Boieldieu, der mit seinem „Calif von Bagdad", nachdem seinem ersten Emporstreben sich längere Zeit Schwierigkeiten aller Art entgegengestellt hatten, einen glänzenden Sieg errang. Minder bedeutend erscheint, was er von da während seines Petersburger Aufenthaltes componirte. Nach Paris im Jahre 1811 zurückgekehrt, erwarb er sich auf's Neue durch seinen „Johann von Paris" ausserordentlichen Beifall; endlich folgte, nach einigen weniger populär gewordenen Werken, 1825 seine Hauptschöpfung „die weisse Dame". Boieldieu ist einer der besten französischen Tonsetzer der neueren Zeit, er

nimmt seinen Ausgangspunct von den vorzüglichsten französischen und italienischen Vorbildern. Anmuth und Glanz, Gefühl und Phantasie beleben seine Melodien, sein Ausdruck ist oft charakteristisch und von dramatischer Wahrheit. Namen der neuesten Zeit endlich sind Herold, Halèvy, Auber, Adam u. A. Herold trat, nachdem er schon einen glücklichen Versuch in der komischen Oper zu Neapel gemacht hatte, 1816 in Paris auf. Die Oper „Marie" (1826) ist wohl als seine beste Leistung zu bezeichnen. Halèvy, Schüler von Berton und Cherubini, mit dem ersten Preise gekrönt, vermochte anfangs — es ist dies das Schicksal aller jungen Tonsetzer für die Bühne — seine Werke nicht zur Aufführung zu bringen, und errang erst 1827 mit der komischen Oper „die Künstler" einen succés d'estime. Glücklicher gestalteten sich die Verhältnisse bei den nachfolgenden Opern. In Deutschland verschaffte ihn erst seine „Jüdin" Eingang und ebnete den Weg für die späteren allgemein bekannten Werke. Adam ist ein Schüler von Reicha und Boieldieu und trat 1829 zuerst mit einer Operette hervor. Grösseren Eingang verschaffte ihm im Jahre 1830 ein zweites Werk, die komische Oper „Danilova"; sein „Postillon" aber machte zuerst seinen Namen zu einem allgemein genannten. Wie schon bemerkt ist es nicht mein Zweck, bei der Besprechung dieses Kunstgebietes länger zu verweilen; ich deutete das bemerkenswertheste Bekannte für den Zweck einer Gesammtorientirung an. Schon oft ist ausgesprochen, wie die Ansprüche der Franzosen an die komische Oper sehr verschieden sind von denen der Italiener. Ihnen ist das Dramatische Hauptbedingung. Der Franzose will vorzugsweise ein durch Musik gesteigertes Drama, Gesang steht in zweiter Linie. Diesen Forderungen haben sich auch die Darstellenden zu bequemen und leisten hierin in der That das Vorzüglichste. — Zwei der hervorstechendsten Namen, Mehul und Auber habe ich hier nicht weiter gedacht, weil wir denselben sogleich wieder begegnen.

Als ich Ihnen zu Anfang der 16ten Vorlesung den Fortgang der Oper nach Mozart in einem Umrisse darlegte, be-

merkte ich schon, wie Frankreich die Aufgabe am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt habe, und dass der Boden dieses Landes zu betreten sei, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper frage. Indem ich mich jetzt zur Betrachtung der Letzteren wende, ist es Frankreich welches uns vorzugsweise interessirt. Es waren zwar nur seltener geborene Franzosen, welche hier zu nennen sind, es waren Ausländer welche wie Gluck und Mozart die Schule der Nationen durchlaufen hatten, aber alle diese Männer fanden hier die erfolgreichste Anregung für ihre Thätigkeit, und Frankreich gebührt daher vor allen Ländern der Ruhm, eine Stätte für die grosse Oper gewesen zu sein. Die Wahl der Stoffe ist es zunächst, welche dieser Richtung ein grosses Uebergewicht verschaffte. Wir erblicken einen] grossartigen Hintergrund, wir sehen die Werke wirklich auf der Höhe ihrer Zeit, die Interessen derselben wiedergespiegelt, während bei uns nur Engherzigkeit und Spiessbürgerthum gelten. Was die musikalische Form betrifft, so ist es das grosse, begleitete Recitativ, welches die französische grosse Oper sich vorzugsweise zu eigen gemacht hat. Salieri, Cherubini, Spontini, Mehul, aus neuerer Zeit Auber und Meierbeer sind hier zu nennen. Antonio Salieri (1750—1828) lebte zwar in der späteren Zeit seines Lebens in Wien, wo ihn u. A. Rochlitz kennen lernte, von dem wir noch interessante Mittheilungen über ihn besitzen. Zur Zeit der Anwesenheit Gluck's in Paris aber machte er, nachdem er schon Ruf als Operntonsetzer gewonnen hatte, dessen Bekanntschaft und schrieb im Sinne dieses Meisters und unter seiner Leitung „die Danaiden", welche ausgezeichneten Beifall fanden, und so lange für ein Werk Gluck's selbst galten, bis dieser nach der dreizehnten Vorstellung öffentlich erklärte, Salieri sei der alleinige Verfasser. Sein Hauptwerk ist die auch noch jetzt hin und wieder gegebene Oper „Axur, König von Ormus". Salieri ist minder bedeutend als die nach ihm genannten Männer; als Musiker zwar steht er hoch, weniger als dramatischer Tonsetzer. Das Wichtigste aus Cherubini's Leben theilte ich schon früher mit. Nachdem er in seinem Vaterlande schon eine

Reihe italienischer Opern componirt hatte, beginnt er mit der Oper „Demophoon" im Jahre 1788 seine höhere Laufbahn in Paris. Stürmischen Beifall fand „Lodoiska" im Jahre 1791. Es folgten „Elise", „Medea", „der portugisische Gasthof". Nach Deutschland verpflanzte sich Cherubini's Ruf zuerst durch seinen „Wasserträger", in Paris im Jahre 1800 aufgeführt, dasjenige Werk, welches unter seinen Opern überhaupt den entschiedensten Erfolg gefunden hat. Im Jahre 1805 wurde er nach Wien berufen und brachte dort ein Jahr später die Oper „Faniska" zur Aufführung; 1813 folgten die „Abenceragen". 1830 endlich die komische Oper „Ali Baba". Es ist denkwürdig, dass Cherubini sowohl wie Spontini durch die Einwirkung deutscher Musik auf die Bahn ihres Ruhmes geleitet worden sind; wenn früher Deutschland in Italien seine Ergänzung suchte, so haben wir hier jetzt den umgekehrten Fall. Bei dem Erstgenannten war es der Einfluss Haydn's, bei dem Letzteren die Bekanntschaft mit Gluck's Werken. Beide lernten die Werke der deutschen Meister in Paris kennen. Als Cherubini eine Haydn'sche Symphonie daselbst hörte, wurde er so heftig ergriffen, dass es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriss. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, nachdem schon die Symphonie vorüber war. Dann löste sie sich auf in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von dem Moment an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. Spontini sprach noch in späteren Lebensjahren mit flammender Begeisterung von dem Eindruck, den „Iphigenie in Aulis" auf ihn gemacht habe. — Wie kaum ein Anderer reicht Cherubini an die ersten Grössen auf dem Gebiet der Tonkunst heran, ja er steht ihnen in mancher Beziehung gleich. Wenn er nicht in jeder Beziehung das Höchste erreicht hat, so liegt der Grund, scheint es mir, darin, dass er nicht eine ganz bestimmt ausgesprochene Begabung für ein bestimmtes Fach der Tonkunst besass — eine solche finden wir bei den meisten Tonsetzern ersten Ranges — nicht eine ganz bestimmte Idee zu verwirklichen berufen war, wie es bei jenen Meistern stets der Fall war. Wir haben überall dieselbe grosse

Persönlichkeit vor uns voll tiefer Leidenschaft und gewaltigem Ernst, welcher liebenswürdige Beweglichkeit und Geschmeidigkeit ferner liegen, diese eiserne Festigkeit und Starrheit; nur ein Mal, in seinem „Wasserträger", gelang es ihm, soweit mir bekannt, sich dieser Grundzüge seines Wesens so weit zu entäussern, um den Zarten und Innigen, welches durch jene Mächte in ihm beherrscht erscheint, das Uebergewicht zu gestatten. „Die grossen dunkelschwarzen Augen", sagt ein Biograph von ihm, „blitzen ein ausserordentlich lebhaftes Feuer, und beleben die ganze übrige erstorbene Gesichtsbildung wunderbar. In ihnen mischt sich etwas Düsteres, schwermüthig Starres, dass im ersten Anblicke zurückstösst, aber gleich im zweiten mit unendlichem Wohlwollen anzieht; eine namenlose, beinahe möchte ich sagen, kindliche Gutmüthigkeit." Wie Cherubini's äussere Erscheinung hier geschildert wird, so ist auch das Innere. Die Anlage des düstern Ernstes, des Schwermüthigen, Ergreifenden ist bei ihm vorwaltend; es ist eine eiserne Festigkeit in seiner Charakterzeichnung; jene Beweglichkeit der Phantasie, diese Kunst das Individuelle zu zeichnen, worin wir Mozart als den Grössten bewundern, besitzt er nicht. Es ist das durchaus Gediegene, Wahrhafte, Ursprüngliche des Inhaltes, was ihn sogleich als eine der grössten Erscheinungen charakterisirt; Herzgewinnendes, warmes Leben fehlt ihm wohl nicht, aber es ruht verschlossen im Grunde seiner Individualität, es erscheint gebändigt von jener durchgreifenden Grösse; darum ist es für ihn schwer, sich seiner zu entäussern, sich hinzugeben und in den Erscheinungen des Lebens aufzugehen. Schroffheit und Starrheit nöthigen ihn, sich in sich zu verschliessen, dabei ist etwas Kurzes, Gespanntes in der Art wie er sich ausspricht. Die Erfolge seiner Werke beim Publicum entsprechen diesem Bilde; er fand Bewunderung, selten Liebe, seltener Enthusiasmus. Cherubini trat zu sehr auf deutsch-französischen Boden über und verläugnete seine Heimath; darum auch bei ihm die Orchesterfülle und der harmonische Reichthum, welche den Gesang beeinträchtigen. Anders in dieser Hinsicht zeigt sich uns sein Nachfolger Gasparo Spontini (1784—1851) welcher dem italienischen

Prinzip ein grösseres Uebergewicht gestattete. Spontini, geb. zu Jesi im Kirchenstaate, war zuerst zum Geistlichen bestimmt, und erhielt eine gründliche Schulbildung. Musikalischen Unterricht empfing er vom Pater Martini, später im Conservatorium zu Neapel; von Einfluss auf ihn war Cimarosa. Auch er war schon längere Zeit in seinem Vaterland als Operntonsetzer thätig gewesen, bevor die Umbildung seines Styls in Paris erfolgte. Mit seinem Auftreten in der Weltstadt beginnt die zweite Epoche in seinem Wirken. Jetzt fasste er hohe, geschichtliche Aufgaben; wie Gluck wollte er, dass die Oper vor Allem Drama sein solle. Bekanntlich erhielt im Jahre 1807 seine „Vestalin" den Preis, um den sich auch Lesueur, ein geschätzter französischer Operntonsetzer, beworben hatte. Im Jahre 1809 folgte „Ferdinand Cortez", sein zweites Meisterwerk; der Kampf Frankreichs mit Spanien hatte die Aufmerksamkeit nach dieser Seite hin gelenkt. Durch diese beiden Schöpfungen war Spontini's europäische Geltung entschieden. Die spätere Oper „Olimpia" erhielt nicht den erwarteten Beifall. Spontini wendete sich nach Berlin und schrieb hier die Opern „Nurmahal", Alcidor", „Agnes von Hohenstaufen", vermogte sich jedoch in diesen nicht auf der früheren Höhe zu behaupten. Spontini ist der Repräsentant des Glanzes und der Pracht, der heroischen Grösse des Kaiserreichs. Der Aufschwung Frankreichs unter Napoleon ist der Boden für seine Schöpfungen. Als dieser Glanz zertrümmert wurde, war ihm das eigentliche Lebenselement entzogen; darum sehen wir jene Rückschritte in seinen späteren Werken. Cherubini ist Spontini an Tiefe des Inhalts, an Festigkeit und eiserner Consequenz überlegen; der Letztere aber hat bei der Menge den Preis davon getragen. Er verläugnet nicht in dem Grade sein italienisches feuriges Naturell, im Gegentheil, es erscheint dasselbe nur gesteigert durch französischen Einfluss. So erblicken wir diese schöne Sinnlichkeit, diese lebendige Phantasie und leidenschaftliche Empfindung im Bunde mit französischer Grazie; er ist weniger starr, in sich zurückgedrängt und verschlossen; das theatralische Pathos ist bei ihm überwiegend. Etienne Henry Mehul (1763—1817) ist

mehr Franzose im engeren Sinne, gehoben durch deutschen Einfluss. Als man ihm Geschraubtheit, Gesuchtheit vorwarf, mystificirte er zwar die Pariser, indem er eine Oper im italienischen Styl schrieb, welche ihm alsdann von seinen Gegnern als Muster der Nacheiferung empfohlen wurde; im Wesentlichen aber beharrte er bei der eingeschlagenen deutsch-französischen Richtung, die Vorliebe seiner Landsleute für das Italienische bekämpfend. 16 Jahre alt kam er nach Paris. Zwei Jahre später verschaffte ihm der Zufall die Bekanntschaft Gluck's, der an seiner Ausbildung grossen Antheil nahm. Im Jahre 1795 ward er Professor der Musik am Nationalinstitut, später einer der drei ersten Inspectoren des Unterrichts und Professor am Conservatorium. Seine früheren Opern machten mit wenig Ausnahmen nur geringes Glück. Ein Umstand war es, welcher ihn zuerst emporhob; er huldigte der Revolution und componirte Gesänge, welche die Sieger derselben mit Begeisterung sangen; dadurch wurde er mit einem Mal der Liebling von ganz Frankreich. Später, zur Zeit Napoleons, folgte für ihn wieder eine Epoche, wo man ihn weniger gern hörte. Die alten Vorwürfe der Geschraubtheit und Gesüchtheit erneuten sich. Einen wahrhaften Sieg aber und bleibende Geltung erlangte er durch sein Hauptwerk „Joseph und seine Brüder", womit er auch in Deutschland seinen Ruf feststellte, ein Werk in deutschem Geist voll tiefer Charakteristik und Wahrheit des Ausdrucks. Mehul hat auch Bedeutendes in der komischen Oper geleistet, so wie er einer der wenigen Franzosen ist, welche mit Erfolg auf dem Gebiet der Instrumentalmusik thätig waren. Er war überhaupt ein Mann von tiefem Geist, seltenem Talent, insbesondere aber auch von ausgebreiteten Kenntnissen, hervorstechend durch seine Kunsteinsicht. Fand er zu seiner Zeit viele Anfeindungen und hat auch die neuere Zeit ihm nicht immer, auch bei uns, Gerechtigkeit widerfahren lassen, so lag der Grund zum Theil wohl in Mängeln seiner Richtung, zum Theil aber auch darin, dass er Höheres wollte, als man zu schätzen verstand. — Daniel Franc. Esp. Auber gehört in die Reihe dieser Männer nur durch seine „Stumme von Portici". Doch auch

dies Werk ist nicht die unmittelbare Fortsetzung der früheren Richtung, da Auber wesentlich unter dem Einfluss Rossini's steht. Des Letzteren allgemein verbreitete Herrschaft war von so grossem Gewicht, dass seine Richtung auch auf die französische Oper umgestaltend wirkte. Auber ist 1780 zu Paris geboren, und war ursprünglich Kaufmann; die Revolution brachte ihn um sein Vermögen und was früher nur eine Lieblingsbeschäftigung für ihn gewesen war, wurde jetzt Lebensaufgabe. Er genoss den Unterricht von Boieldieu und Cherubini. Seine ersten Opern erhielten nur wenig Beifall und sind in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Ein kleines Intriguenstück „das Concert am Hofe" vom Jahre 1818 erregte grössere Aufmerksamkeit, wurde übersetzt, und führte den Tonsetzer in Deutschland ein. Ein entscheidender Glücksumstand für ihn war, dass 1823 in seiner Oper „der Schnee" Henriette Sontag auf dem Königsstädter Theater in Berlin auftrat. Dadurch war für ihn, wenigstens beim grossen Publikum, die Bahn in Deutschland gebrochen. Jetzt folgte der vom Berliner Hoftheater aufgeführte „Maurer und Schlosser", eines seiner besten Werke in diesem Genre, worin seine Eigenthümlichkeit, jene Leichtigkeit und graziöse Koketterie, jene pikante Rhythmik, die Gabe angenehmer Melodien und des theatralisch Wirkungsvollen entschieden sich geltend machte, und damit war seine Herrschaft für lange Jahre entschieden. Mit der „Stummen von Portici" erreichte er bekanntlich seinen Höhepunct. Er hat nur ein Mal einen solchen Aufschwung zu nehmen vermocht, und war genöthigt, sich später wieder mehr in die Sphäre der Unterhaltungsmusik zurückzuziehen. Auch in jenem Hauptwerke zwar zeigt sich keine grosse Tiefe der Charakteristik, überhaupt keine Tiefe der Auffassung; auch hier ist jene Leichtigkeit, die häufig Leichtfertigkeit wird, vorwaltend. Demungeachtet aber ist diese Oper trotz aller Mängel ein Werk, welches unsere Theilnahme und unser Interesse im hohen Grade in Anspruch nimmt. Es ist die Gluth revolutionärer Leidenschaft, welche hier, wie nirgends, zur Entscheidung gekommen ist; es glimmt überall ein mühsam unterdrücktes, bei jedem Anstoss schnell auflodern-

des Feuer. Die Oper ist der Ausdruck der damaligen revolutionären Stimmung; mit einem Male wurde durch sie dem Genussleben und der Behaglichkeit der Restauration auch in der Kunst ein Ende gemacht; Rossini's Herrschaft, so sehr auch sein Einfluss darin bemerkbar ist, wurde dadurch gestürzt. Diese funkensprühende Leidenschaft, diese grellen, schroffen Contraste, diese südliche Lebendigkeit bezeichnen sogleich eine neue Richtung des Geschmacks. Hinsichtlich des poetischen Vorwurfs, so ist diese Wahl die glücklichste, welche getroffen werden konnte, und auch die Ausführung ist natürlicher, als in späteren Texten Scribe's. Auber war, als er die „Stumme“ schrieb, das Organ der Geschichte. Der allgemeine Geist war es, der ihn emporhob; fehlt auch der Oper, wie gesagt, im Einzelnen jede tiefere Charakteristik, so ist sie doch in ihrer Gesammtstimmung bezeichnend. — Jacob Meyerbeer ist 1791 in Berlin geboren, ein Schüler von Zelter, im Pianofortespiel von Lauska. Dies Letztere cultivirte er sehr, schon als neunjähriger Knabe trat er öffentlich auf; C. M. v. Weber nannte ihn den muthmasslich grössten Klavierspieler Deutschlands. In Wien wurde er als solcher für Hummel ein gefährlicher Rival. In den Jahren 1810 und 1811 studirte er in Darmstadt gleichzeitig mit C. M. v. Weber beim Abt Vogler die Composition. Auch dort zeichnete er sich sehr aus, und war für Weber, nach dessen eigenem Geständniss, ein gefürchteter Nebenbuhler. Rossini's beginnende Triumphe bestimmten ihn, der in der deutschen Kunst aufgewachsen war, später dem italienischen Opernstyl sich ganz zu widmen, namentlich als eine komische Oper von ihm, „die beiden Califen“ im Jahre 1814 in Stuttgart und Wien ohne Erfolg vorübergegangen war. Seit 1817 errang er glänzende Erfolge in Italien. Demungeachtet fiel um's Jahr 1820 seine Oper „Emma von Roxburg“ in Berlin gänzlich durch. Endlich wendete er sich nach Frankreich, und diese Wendung bezeichnet zugleich seine spätere von da an beibehaltene Richtung. Meyerbeer hat, wie die vorhin genannten Männer, die Schule der Nationen durchlaufen; schon diese flüchtige Skizze seiner Bestrebungen aber zeigt, dass es bei ihm in einem ganz anderen Sinne

geschah. War es bei jenen grossen Vorgängern innerliches Bedürfniss des Geistes, war daher auch die Aneignung eine innere, organische, die neue und höhere Gebilde zur Folge hatte, so ist bei Meyerbeer alles äusserlich, geschieht in Folge äusserer Berechnung, und das Resultat ist daher auch nicht eine schöpferische Umgestaltung, sondern nur die äusserliche Zusammenstellung verschiedener Elemente, so z. B. in seiner Behandlung der Singstimme. Meyerbeer hat ebenfalls eine Weltmusik gegeben, wie seine Vorgänger, wenn aber dort die Aufgabe darin bestand, das Wesentliche, Eigenthümliche jedes Besonderen in einen umfassenderen Zusammenhang aufzunehmen, so hier darin, von diesen Eigenthümlichkeiten zu abstrahiren, so dass das Resultat eine vage, charakterlose Allgemeinheit ist. Er hat allerdings die beschränkten Standpuncte, in denen so viele andere Tonsetzer sich unfrei bewegen, überwunden; er steht auf europäischer Höhe; die Freiheit seines Blicks, die Weite seines Horizonts, dies, dass er sich aus allen Beschränkungen enger und kleinlicher Verhältnisse herausgearbeitet hat, diese Abgeschliffenheit des Weltmannes macht ihn fähig, dass Alle in ihm sich wieder finden, dass insbesondere der Franzose nicht durch ein specifisches Deutschthum zurückgestossen wird. Meyerbeer hat die Aufgabe der Zeit ergriffen, indem er aber die verschiedenartigen Richtungen nur äusserlich zu verbinden wusste, vermochte er dieselbe nur scheinbar zu lösen, statt eines wirklichen, leibhaften Gebildes nur ein Schattenbild hinzustellen. Meyerbeer täuscht die Menge, indem er aus allen Ländern holte womit man Effect macht. Der Deutsche, der Franzose glaubt seinem Wesen nach durch ihn repräsentirt zu sein, es sind aber nur zusammengetragene Aeusserlichkeiten, welche ihm geboten werden. Dasselbe, dies Ergreifen der Zeit, ohne durch die innere Arbeit des Geistes im tiefsten Grunde desselben die Aufgabe zu lösen, begegnet uns nach allen Seiten, wenn wir die Betrachtung fortsetzen wollen. Diese Verschmelzung des Wahren und des Falschen ist es, was das Urtheil so ausserordentlich erschwert, Parteien hervorgerufen hat. Vergegenwärtigen wir uns die Texte. Keinen Augenblick kann es einem Zweifel

unterliegen, dass in Stoffen wie „die Hugenotten" ihn bieten, ja selbst „der Prophet", eine grössere Macht enthalten ist, als die deutsche Oper, die nicht weiss was sie will und soll, uns vorführt. Wenden wir uns von der Letzteren gelangweilt ab, weil die Autoren so gar oft nicht wissen, was Menschen der Gegenwart und Zukunft interessiren kann, so ahnen wir dort, was die Oper zu leisten vermag, wenn sie uns auf weltgeschichtlichen Schauplatz stellt. Wir haben dort eine Fortsetzung des durch die früheren Meister angebahnten, wir sehen den höchsten Aufschwung der Oper. Aber jene Stoffe sind ergriffen nicht in Folge innerer Nothwendigkeit, nicht ihren Schöpfern in Begeisterung aufgegangen, sie sind ohne künstlerische Gesinnung gewählt, um durch sie die Menge zu bestechen. Die Ausführung beweisst das. Diese Ausführung ist in „Robert", „Hugenotten", „Prophet" entschieden unsittlich, verabscheuungswerth, in den Hugenotten z. B., dem besten Stoff, nicht diesem angemessen, im Gegentheil seiner unwürdig. So erscheint dieser Stoff nur gewählt, allerdings um dramatisch spannende, aber auch frivole, wollüstige, Grausen erweckende Situationen anzubringen, das Ganze ist compilirt, um Effect zu machen und wir haben auch hier statt des wirklichen Gebildes ein Schattenbild, wir sehen das ursprünglich Wahre in sein Gegentheil verkehrt. Die Menge aber vermag im Augenblick Beides nicht zu unterscheiden, und auf diese Weise erklärt sich der Erfolg. Um eine Specialität zu erwähnen, so gilt dasselbe auch von der Aufnahme des Luther'schen Chorals. Ich habe gegen diese Aufnahme nicht das Geringste einzuwenden, wenn sie in einem wahrhaften Kunstwerk geschieht. Grabbe fasste den Gedanken, Christus zum Gegenstand eines Trauerspiels zu machen; der Gedanke ist begründet und wird, wenn auch vielleicht erst nach Jahrhunderten, seine Ausführung finden. In der Umgebung aber, in die der Luther'sche Choral bei Meyerbeer gestellt ist, halte ich die Sache entschieden für eine Profanation. — Die deutsche Oper — in der nächsten Stunde komme ich darauf ausführlicher zurück — hat sich in ihren Bahnen vollständig ausgelebt; jene krankhafte, einseitige, auf die Spitze gestellte Nationalität,

wie sie in der romantischen Schule auf dem Gebiet der Poesie und Musik sich darstellt, verschmäht die Zeit. Die Gegenwart, so sehr sie das Nationale im hohen Sinne anstrebt, ist doch aus einer beschränkten Deutschthümelei heraus; sie will das Eigene ergänzen und steigern durch wahrhafte innerliche Aneignung dessen, was andere Völker gewonnen haben; sie erstrebt, auf der Grundlage des Besonderen und Eigenthümlichen, Annäherung der Völker und verschmäht einseitige Vertiefung und Abschliessung. Meyerbeer hat dies erkannt, mit grösserem Blick, als er in das Nächste versunkenen deutschen Künstlern so oft gegeben ist, aber er hat, um die uns eigenthümlichen Mängel abzuschleifen, auch unsere Grösse dahin gegeben, und darum nur charakterlose Gebilde geschaffen. Unsere Autoren wissen sich auf dem Theater nicht zu bewegen und vielfaches Ungeschick ist die Folge. Meyerbeer's Werke zeigen das was uns fehlt, zeigen das bedeutendste Geschick, aber dies ist nicht benutzt zu kunstwürdigen Zwecken, im Gegentheil nur um die Sinne zu blenden. Die Zeit ist aus der früheren Phantasterei und Gefühlsschwärmerei heraus; Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Werke sind nun fast alles natürlichen Gefühles baar. Die Zeit will nicht mehr das frühere einseitige Uebergewicht der Musik in der Oper; sie verlangt ein wahrhaftes Drama. Meyerbeer hat dies erkannt, aber es ist ihm dabei die wirklich logische Gestaltung gleichgültig; die Forderungen des Verstandes können noch so sehr beeinträchtigt werden, wenn nur der äussere Schein des Zusammenhanges gerettet ist. Die Gegenwart besitzt in sittlicher Beziehung freiere Ansichten; die alte Sitte war prüde, oder liess sich ungeschminkte Derbheiten gefallen: diese Erweiterung ist in Meyerbeer's Opern benutzt, aber zu Zwecken der Unsittlichkeit. Das frühere ruhige Ausströmen der Empfindung, das Hingeben an eine vorwaltende Stimmung, in der man nicht gestört sein wollte, genügt der durch Gegensätze zerrissenen Gegenwart nicht mehr; Meyerbeer hat dies erkannt, aber wir müssen nun das Peinvollste durchempfinden, ohne künstlerische Versöhnung. Die Zeit ist nicht mehr befriedigt durch eine Oper, welche das harmlose Product ganz innerlichen Gemüths-

lebens ist; sie verlangt Darstellung auch des Wirklichen, verlangt Charakterzeichnung in diesem Sinne. Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Charakteristik ist nicht eine solche, in welcher poetische Anschauung und Beobachtung in Eins zusammenfallen. Wir haben darum nicht bei ihm eine feine, psychologische Zeichnung, nicht wahrhaft dichterische, sondern grob materielle, ganz äusserliche, auf abgestumpfte Sinne berechnete; so in der Gnaden-Cavatine, Effect ist darin, aber dieser Effect wirkt, als wie wenn Jemand einen Faustschlag in's Auge erhält. Derartiges lässt sich häufig bei Meyerbeer nachweisen; statt der natürlichen, zarten Röthe der Wangen grobe Schminke. So sehen wir auch hier überall das ursprünglich Wahre in sein Gegentheil verkehrt. Meyerbeer hat die *Aufgabe der Zeit ergriffen, aber nicht als ächter Künstler mit der Keuschheit des Genius ergriffen und durchgeführt, er hat das Ideal der Gegenwart zum Gegenstand der Speculation gemacht.* Dies ist es, was alle Fragen löst. So erblicken wir seine grosse Macht, welche wir durchaus nicht läugnen wollen, so vieles Berechtigte in ihm, von dem man anerkennen muss, dass es ein Fortschritt ist, so erklärt sich aber auch, wie alle ursprünglichen Geister sich von ihm abgestossen fühlen. Darum hat Meyerbeer auch die Aufgabe nicht gelösst, darum sind principlos Elemente des Werdenden und der Vergangenheit, Neues und Abgelebtes durcheinander gemengt, darum wird seine Geltung vorüber sein, sobald die Zeit wahrhaft in ursprünglichen Schöpfungen sich künstlerisch erfasst, sobald das, was er richtig erkannt hat, in wahrhafte Kunstwerke aufgenommen ist. Nur in einer Epoche, wo das Heterogenste, Berechtigtes und Unberechtigstes, durcheinander wogte, in einer Epoche des Ueberganges, in welcher die Elemente der Zukunft noch nicht völlig klar sich gestaltet, und das Abgelebte ausgeschieden hatten, war eine solche Erscheinung möglich. Meyerbeer ist ein Spiegel der Gegenwart, nicht aber im hohen, dichterischen Sinne, nicht im Sinne Hamlet's, sondern in dem eigentlichen, buchstäblichen, alle an einem solchen vorübergehende Erscheinungen gleichgültig zu reflectiren.

Zwanzigste Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

In der achtzehnten Vorlesung beschäftigte uns zuletzt die deutsche Oper; wir verliessen dieselbe bei der Betrachtung des Aufschwungs, den sie durch unsere Romantiker genommen hatte. Die Mängel, welche seit Mozart wieder Raum gewannen, und von denen auch die genannten Männer zum Theil nicht frei sind, haben Sie kennen gelernt. Wir fanden dieselben sowohl nach Seite der Form, wie des Inhalts: ein immer grösseres Uebergewicht der Musik über den Text, isolirtes Geltendmachen derselben, ein verengter Horizont, ein einseitiges Deutschthum, u. s. f. Aber es waren immerhin tüchtige, zum Theil ausgezeichnete, durch hervorstechende Begabung unterstützte Leistungen. Später, bis herab auf die Gegenwart, erblicken wir abermals einen längeren Zeitabschnitt hindurch einen Stillstand. Die deutsche Oper sank mehr und mehr zur Unbedeutenheit herab, sie erscheint verkrüppelt und das Princip, welches sie früher trug, hat sich ausgelebt. Es wurden Versuche der verschiedensten Art gemacht, wir erblicken zum Theil sehr schätzbare Bestrebungen, aber an Werken, welche ein durchgreifendes, nachhaltiges Interesse erweckt hätten, fehlt es gänzlich.

Betrachten wir zunächst die Stoffe, so sehen wir, wie dieselben aus allen möglichen Gebieten genommen werden; etwas Gemeinschaftliches, so, dass sich eine bestimmte Richtung des Geschmacks darin ausprägte, besitzen dieselben nicht. Jeder

Autor versucht es auf ändere Weise und Keinem glückt es. Vergegenwärtigen Sie sich die Opernbücher der neueren Zeit und Sie werden sogleich das Gesagte bestätigt finden. Die meisten der gewählten Stoffe sind ferner nicht geeignet, ein allgemeines und tieferes Interesse für sich in Anspruch zu nehmen. Es ist nichts darin, was die Gesammtheit erfassen könnte, es ist nichts, was die Interessen der Gegenwart wirklich berührt, es sind obscure Privatangelegenheiten, die uns vorgeführt werden. Unter den Ursachen daher, welche es seit zwanzig Jahren zu einem erneuten Aufschwung auf dem Gebiet der Oper bei uns nicht kommen liessen, nimmt die bezeichnete eine der ersten Stellen ein.

Früher, zur Zeit der Erfindung der Oper, war der dichterische und musikalische Werth Nebensache. Durch möglichsten Pomp die Augenlust zu befriedigen, erschien als Hauptziel des Strebens. Die Oper war aus dem Studium des griechischen Alterthums hervorgegangen, und eine natürliche Folge musste sein, dass die ersten Werke dieser Art antike Stoffe, insbesondere die Mythologie sich zum Vorwurf nahmen; diese erlaubte die möglichste Buntheit und bot darum die willkommensten Gegenstände. Der ausserordentliche Aufwand indess, welchen der scenische Pomp erforderte, war wohl von Höfen und Republiken, nicht aber von Privatunternehmern, welche bald zahlreich hervortraten, zu bestreiten. Diesen musste, wie ich schon früher erwähnte, daran liegen, die Oper von dem kostspieligen scenischen Apparat zu befreien und sie naturgemässer zu veredeln; die Verbesserung der Operntexte wurde Gegenstand vielfacher Ueberlegungen. Gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts war es in Italien Apostolo Zeno, Hofdichter Kaiser Carl VI., welcher auf die Gestaltung des musikalischen Dramas wesentlichen Einfluss gewann, und der früheren Buntheit gegenüber strengere, dichterische Anforderungen geltend machte. Er war der Vorläufer des berühmten Pietro Metastasio (1698—1782) gleichfalls kaiserlichen Hofdichters, der auf der damaligen Stufe, bei den damaligen Anforderungen das Höchste erreichte, in der That am vollkommensten darstellte, was die italienische Oper

erstrebte. Metastasio wurde der dichterische Herrscher im Reiche der Oper bis zu den Zeiten Gluck's und Mozart's. In Frankreich wird Quinault, Lully's Textdichter als ein Solcher bezeichnet, der ebenfalls einen Fortschritt in seinen Opernbüchern vollbracht habe. Durch die Bestrebungen dieser Männer, namentlich der Italiener, wurde ein Schritt vorwärts gethan, es wurde poetisch Werthvolleres gegeben. Demungeachtet war die Autorität des Alterthums immer noch mächtig, und so geschah es, dass antike Stoffe bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts die herrschenden blieben. Das gesammte Alterthum wurde ausgebeutet, und die Helden desselben mussten es sich gefallen lassen, von Castraten dargestellt zu werden und als Träger des damaligen Bravourgesanges zu dienen. Bis auf Gluck, der ja selbst noch antike Stoffe bearbeitete, erblicken wir diese Richtung, die deshalb als die erste Stufe des Opernideals zu bezeichnen ist. Durch Gluck wurde innerhalb derselben dadurch ein ungeheurer Fortschritt vollbracht, dass er poetisch werthvolle, inhaltsvolle Textbücher bearbeitete — ich erinnere an seine eigenen Worte in dieser Beziehung, welche ich Ihnen früher mittheilte — während in Italien und Frankreich allgemein zwar die Namen der Helden antike waren, im Uebrigen aber nur ein ganz gewöhnlicher Inhalt zur Darstellung kam. Dieser ersten Stufe des Opernideals trat Mozart mit seinen rein menschlichen Stoffen gegenüber. Mozart's Stoffe sind als die zweite Stufe des Ideals derselben zu bezeichnen. Nur in seinen Jugendopern und im Idomeneo erblicken wir ihn noch unter dem Einfluss des bis dahin Gültigen. Mehr als Gluck von sich behauptete, ist von Mozart zu sagen, dass er die Sprache des Herzens zum Inhalt der Oper gemacht habe. Die Oper wurde durch ihn, durch die Wahl dieser Texte dem unmittelbaren Leben näher gerückt, was bis dahin nur das Privilegium der Komischen gewesen war. Gluck hatte die Täuschung entfernt, einen ganz gewöhnlichen Inhalt unter antiker Maske darzustellen; er hatte Ernst gemacht; Mozart stieg aus der kälteren Region Gluck's herab und sprach aus, was in seiner Zeit lebte, die Oper dadurch, wie es im Drama der Fall, zum Abbild des Lebens, der

unmittelbaren Gegenwart erhebend. Die Mozart'schen Operntexte sind Gegenstand der verschiedenartigsten Beurtheilung gewesen; gemeinhin hat man sie verdammt und sich gewundert, wie Mozart solches Zeug habe componiren können. Es ist zuzugestehen, dass allerdings einige dieser Texte nichtssagend sind, so der zu Cosi fan tutte; andere wie z. B. der zur Zauberflöte sind werthvoller, als man beim ersten Blick hinter dieser läppischen Aussenseite gewahrt; Don Juan aber gehört, trotz der Mängel im Einzelnen, zu dem Grössten, was jemals in der Oper zur Darstellung gekommen ist. Man kann jetzt, seit Hoffmann zuerst darauf aufmerksam machte, das tiefere Verständniss dieses Textes, wie Mozart denselben aufgefasst hat, als allgemein verbreitet voraussetzen. Hoffmann hat nicht das Richtige erkannt, aber er hat gezeigt, dass eine geistvollere Auffassung möglich ist, und die tiefere Bedeutung ahnen lassen. Das Beste hierüber, sowie überhaupt über Mozart, hat bekanntlich Oulibischeff gesagt, auf dessen Schrift ich verweise. Diese Schrift ist jetzt, eingeführt durch die Proben welche ein begeisterter Freund derselben in meiner Zeitschrift veröffentlichte, und in Folge davon übersetzt, in aller Händen. Don Juan, nach der Auffassung von Oulibischeff, ist Spiegelbild der Welt, Mikrokosmus, wie nur irgend ein Drama; die Oper ist durch dies Werk zu der Höhe einer universellen Kunstschöpfung erhoben, worin sich die ganze Menschheit wieder zu finden vermag. Man hat darum auch den Göthe'schen Faust und Mozart's Don Juan als die Spitzen der modernen Zeit bezeichnet und Grabbe versuchte den verwandten und doch nach entgegengesetzten Seiten auseinander gehenden Inhalt beider Schöpfungen in einem tiefsinnigen Drama zu vereinigen. So erblicken wir Mozart's Opern, sein Hauptwerk Don Juan namentlich, auf der Höhe der damaligen Zeit. Dem inhaltslosen Gaukelspiel der italienischen Opern ist durch Gluck und Mozart ein Ende gemacht, ein substantieller Inhalt zur Darstellung gekommen. Nach Mozart gingen die Wege auseinander. Die grosse, französische Oper betrat den Schauplatz der Weltgeschichte und erreichte dadurch eine neue, eine dritte Stufe des Ideals. Italien, wie in

seiner Musik, ist sich auch in seinen Texten treu geblieben; ein neues Princip hat Italien nicht zur Darstellung gebracht, mit dem allgemeinen Verfall in neuester Zeit sind auch die Opernbücher nach Form und Inhalt immer schlechter geworden; was die Letzteren betrifft, so führen sie oft dem Zuschauer Dinge vor Augen, die man in anständiger Gesellschaft kaum berühren würde; in Bezug auf die Form sagte vor längeren Jahren schon einmal ein Kritiker: „Hülle den Unsinn in ein schimmerndes Gewand und Du hast einen italienischen Operntext." In Deutschland bezeichnet die romantische Schule eine vierte, mit der damaligen Zeitrichtung wesentlich zusammenhängende Stufe des Opernideals, die wichtigste nach Mozart zugleich mit der weltgeschichtlichen französischen Oper.

Das Resultat der gegenwärtigen Betrachtung ist die Nothwendigkeit eines Ideals in der Oper, auch hinsichtlich der Stoffe. Die Oper vermag nur dann zu herrschen, auf der Höhe der Zeit sich zu erhalten, wenn sie die Richtung derselben auch in ihren Stoffen abspiegelt. Gegenwärtig aber seit den letzten 20 Jahren mangelt es an einer bestimmt ausgesprochenen Richtung, ein neues Ideal fehlt, und dies ist eine der vielen Ursachen, wesshalb unsere Oper nur ein klägliches Dasein fristet.

Eine zweite Reihe von Ursachen des unbefriedigenden Fortgangs der deutschen Oper in der Gegenwart liegt in dem schon in der vorletzten Vorlesung Erwähnten und den weiteren Folgerungen, welche sich daran knüpfen, in der Stellung der Musiker zu ihrer Aufgabe, in der Art wie sie dieselbe begreifen, oder vielmehr nicht begreifen. Ich habe die Wendung, welche die nach-Mozart'sche Oper in Deutschland nahm, schon ausführlich erörtert, und deshalb nur nöthig, an das dort Gesagte zu erinnern, um die gegenwärtige Beschaffenheit derselben zu bezeichnen. Die deutsche Oper hat jenen beschränkten Standpunct auch in neuerer und neuester Zeit nicht wieder verlassen. Unsere Componisten glauben auch noch jetzt, dass das Höchste gethan sei, wenn sie gute Musik liefern, abgesehen vom Text, glauben nicht an die Nothwendigkeit, ein allseitig befriedigendes Kunstwerk hinstellen zu müssen. Auch in rein mu-

sikalischer Beziehung fehlt es in der Gegenwart an einem neuen Ideal. Das grosse Unglück unserer Tage ist, dass die Künstler sich nicht von den früheren Mustern, sowohl was Form, als was Inhalt betrifft, zu trennen vermögen. Die bisherige Opernform aber hat sich vollständig ausgelebt, und es ist darin von Bedeutung nichts mehr zu leisten. Diese Form widerspricht jetzt schon entschieden der veränderten Stimmung, der veränderten Geschmacksrichtung des Publicums. Hinsichtlich des Inhalts, so hat das durchaus Handwerksmässige in der Ausbildung der Tonkünstler, dies, dass sie immer nur ihre geistige Nahrung aus den Meisterwerken der Vergangenheit schöpfen, das Resultat gehabt, dass wir etwas gänzlich Verkommenes erblicken, ein vertrocknetes Gefühlsleben, fern von aller Frische. Ein Fortschritt in der Form ist nur durch einen neuen Inhalt möglich, und weil es an diesem fehlt, so sehen wir auch in der Ersteren dieses Hangen am Hergebrachten. Unsere Musiker erkennen viel zu wenig, dass die Oper eine Kunstschöpfung ist, die, soll sie ihrem Ziele nahe kommen, die umfassendste Befähigung, die umfassendste Bildung von Seiten des Tonsetzers verlangt. Die übeln Folgen vernachlässigter allgemeiner Bildung sind namentlich auf dem Gebiet der Oper mehr und mehr zu Tage gekommen, und es ist nur als gerechte Strafe zu betrachten, wenn so Viele aus diesem Grunde erfolglos jetzt sich abmühen. Das ist das wahre Philisterthum in der Gegenwart, dass noch jetzt Musiker, selbst in einflussreicher Stellung, vor jeder geistigen Beschäftigung, vor dem Denken über die Kunst, als vor etwas Verderblichem, sogar warnen, dass sie meinen, die Sache sei gethan, wenn nur immer brav gegeigt und geblasen werde, dass man mit aller Anstrengung ein specifisches Musikerthum aufrecht erhalten will. Ich werde weiterhin noch nachweisen, wie die Grundbedingung alles Besserwerdens in der Gegenwart nur in erneuter geistiger Belebung zu suchen ist, in der Einsicht, dass neue Grundlagen des Schaffens nur aus der Besinnung über die veränderten ästhetischen Grundbedingungen, über die aus veränderter Zeitrichtung entstehenden neuen Forderungen hervorgehen können. Damit sage

ich nicht, dass der Künstler beim Schaffen erst in ästhetische Räsonnements sich einlassen kann; ein solches Thun wäre ein arges Verkennen meiner Ansicht, der Künstler soll gedacht haben vor dem Schaffen, er soll eine Epoche der Reflexion durchlaufen haben, wie wir dies z. B. bei Schiller erblicken, er soll nachdem er des Technischen sich bemeistert hat, erst über die höheren Forderungen zu klarer Orientirung gelangen, bevor er eine grössere schöpferische Thätigkeit beginnt. Es ist unglaublich, welche Bewusstlosigkeit in dieser Beziehung herrscht, es ist zugleich tief betrübend, wenn man sieht wie junge Leute, welche kaum erst ihre Studien absolvirt, nichts Eiligeres zu thun haben, als sich an die Composition von Opern zu machen, Zeit und Kraft vergeuden, und so selbst eine befriedigende Gestaltung ihrer äusseren Lebensverhältnisse versäumen. — Alles dies hatte die Folge, dass die Aufgabe immer unklarer sich darstellte, ein Missverhältniss entstand zwischen dem was verlangt und was geboten wurde; die Tonsetzer wussten sich nicht in die Zeiten zu finden. So sehen wir die deutsche Oper der letzten zwanzig Jahre in ihrer Richtung nach verschiedenen Seiten hin auseinandergehen. Hier erblicken wir die Vertreter der sogenannten soliden deutschen Musikrichtung, aber mit allen schon ausgesprochenen Mängeln behaftet, dort die Nachtreter des Auslandes, wir sehen wieder andere welche charakterlos hin und herschwanken zwischen allen möglichen Richtungen und Aufgaben, endlich fing man an, was man nicht mehr durch die innere Gewalt der Sache erreichen konnte, in Aeusserlichkeiten zu suchen, man lernte der Menge schmeicheln und ihr das bieten, was niedere Lust wünscht. Hier begegnen uns die Vertreter des Unsinns, zu deren Führer sich Herr von Flotow aufgeschwungen hat, seit er die bessere Richtung in „Stradella" verliess. — Unter solchen Umständen, sollte man meinen, wäre es der Beruf der Kritik gewesen, bestimmend einzugreifen, das höhere Bewusstsein auszusprechen. Was mich betrifft, so habe ich schon vor Jahren auf die neuen Aufgaben für die Oper, auf die Nothwendigkeit einer fortbildenden Reform hingewiesen. Manches davon ist vielleicht nicht ohne Erfolg geblieben, und wir

sehen namentlich seit dieser Zeit den Dialog mehr und mehr verdrängt. Allgemein verbreitet indess ist die Einsicht in die Nothwendigkeit eines Umschwunges noch nicht. Wie wäre es sonst auch möglich, dass uns bis auf den heutigen Tag Werke geboten werden könnten, welche so weit zurück sind, dass sie das vorige Jahrhundert zu ihrem Ausgangspunct zu nehmen scheinen. Der Umstand, dass die Kritik selbst sich nicht über die Hauptpuncte dessen, was nothwendig ist, einigen wollte, dass sie in ihren Meinungen nach den verschiedensten Seiten auseinander ging, hat hier unglaublich geschadet. Eine wesentliche Ursache der gegenwärtigen Unklarheit auf praktischem Gebiet liegt in Wahrheit in diesem Mangel an Uebereinstimmung von Seiten der Kritik. Vorzugsweise nahm dieselbe einen musikalischen Standpunct im engeren Sinne ein; sie vertrat dieselbe Richtung, welcher auch die soliden deutschen Musiker huldigten, ohne zu freierer Betrachtung sich zu erheben. Vergegenwärtigen Sie sich beispielsweise, wie selten man eine unbefangene Würdigung der drei musikbedeutendsten Nationen, der wechselseitigen Beziehungen derselben zu einander findet. Unsere Musiker, unsere Kritik kämpfen so oft gegen das Ausländische, vom specifisch-deutschen Standpunct aus, ohne Bewusstsein, dass damit nur eine Einseitigkeit einer anderen gegenüber tritt, dass das Deutsche gegenwärtig ebenfalls nur ein relativ Berechtigtes ist, kämpfen im Sinne eines beschränkten, engherzigen, nicht eines hohen, in sich starken Nationalbewusstseins. Schlagend zeigt sich die Einseitigkeit dem Publicum gegenüber. Man hat es dem Publicum sehr übel genommen, dass es in den unzulänglichen deutschen Werken keine Befriedigung fand, man hat die grosse Berechtigung seiner Forderungen verkannt. Der Umstand, dass das Publicum allerdings auch das Schlechteste sich bieten lässt und ihm Beifall klatscht, hat diese Einseitigkeiten hervorgerufen, hat höher strebende Musiker das Berechtigte seines Urtheils verkennen lassen und sie gewöhnt, in einseitiger musikalischer Tüchtigkeit ausschliesslich sich und den Kunstgenossen zu genügen. — Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so ist unser Resultat Mangel an Vertrautheit mit den

Forderungen der Gegenwart in den Kreisen, welche es unmittelbar mit der Sache zu thun haben, man vermochte die durch die fortschreitende Entwicklung der Zeiten bedingte neue Opernaufgabe nicht zu erfassen, sich nicht auf die Höhe der Zeit zu erheben.

Fragen wir von welcher Art die äusseren Verhältnisse waren, ob durch diese eine Anregung geboten wurde, so gestaltet sich hier das Urtheil fast noch ungünstiger.

Betrachten wir zunächst die theatralischen Verhältnisse.

So grosse Summen alljährlich für die Bühne verausgabt werden, für die höhere Kunst geschieht selten etwas. Es ist sehr oft ausgesprochen worden, dass unsere Theater Kunsttempel durchaus nicht genannt werden können, dass sie nur da sind, einer genussüchtigen Menge Zerstreuung zu bieten. Von oben wurde in Deutschland mit selteneren Ausnahmen die Kunst meist nur als ein Amüsement, geeignet den Glanz der Höfe zu erhöhen, betrachtet. Oft herrschen einseitig und ausschliesslich die Privatliebhabereien der Fürsten auf den Hoftheatern. Die Stadttheater aber sind zu sehr auf Geldspeculation angewiesen, sie müssen zu sehr die heterogensten Forderungen befriedigen, als dass sie die künstlerischen Gesichtspuncte zu den leitenden machen könnten. Eine höhere Ansicht von der Kunst vermochten die schaffenden Künstler durch diese Anstalten nicht zu gewinnen. Ja selbst im engeren Sinne war das Verhältniss der Künstler zu dem Theater ein unergiebiges, und nicht einmal die Aufmunterung wurde ihnen geboten, welche ein erleichterter Besuch derselben gewähren kann, denn während die Officiere der Garnison an manchen Orten allabendlich in bestimmter Zahl freien oder im Preis ermässigten Zutritt hatten, geschah dies bei Künstlern gar nicht, oder nur ausnahmsweise, oder nicht bei Unbemittelten, sondern Solchen, welche einer derartigen Erleichterung nicht mehr bedurften. Es ist Mode geworden, die Theaterdirectionen herunter zu reissen; die Vernachlässigung der Kunst und der Künstler ist ein stehender Artikel des Tadels für dieselben. Kann ich nun zwar in denselben nicht in diesem Grade einstimmen, kann ich es insbesondere den Di-

rectionen nicht verdenken, wenn sie deutsche Opern nicht aufführen wollen, so lange dieselben nicht besser sind, als es der Fall, so lange dieselben in der Regel fast Fiasco machen, so ist doch so viel richtig, dass nach ganz anderen Grundsätzen zu verfahren, dass eine neue Organisation nothwendig wäre, wenn etwas im Interesse der Kunst und der Künstler geschehen sollte. — Die niedrige Stellung der Theater, die niedrige Ansicht von der Aufgabe derselben musste natürlich auch rückwirkend sich äussern auf die darstellenden Künstler, Sänger und Sängerinnen, das Bewusstsein derselben von der Bedeutung ihres Berufs. Ist die Bühne eine Anstalt für das öffentliche Vergnügen, so sind auch die Ausführenden nur für diesen Zweck da. Statt höherer Weihe, statt der Begeisterung sehen wir daher hier die niedrigsten Leidenschaften. Statt in dem Gesammtorganismus des Kunstwerks aufzugehen, die höchste Ehre darin zu finden, ein würdiges Glied desselben zu sein, sehen wir das Hervortreten der Persönlichkeit der Darstellenden, welche die Schöpfung des Künstlers für ihre Zwecke ausbeuten. Noch immer sind sie über jene auf dem niedern Standpunct der italienischen Oper berechtigte, bei uns aber abgeschmackte Forderung nicht hinaus, dankbare Rollen zu erhalten. So einflussreich aber, wie Sänger und Sängerinnen sind, konnte dieser Umstand nicht ohne Folgen sein für die Componisten, welche sich, wie in Italien, accommodiren mussten, und das Ziel einer höheren Oper darum noch mehr aus den Augen verloren. — Dass die niedrige Ansicht von der Kunst und den Aufgaben der Bühne auch die Entsittlichung der Darstellenden mit sich brachte, sei nur beiläufig erwähnt. Es lag in dem Wesen der Sache, dass eine gewisse Liederlichkeit nicht zu beseitigen war. Eine höhere Kunstanschauung rechtfertigt das zur Schautragen des Körpers; mangelt eine solche, ist Eitelkeit die Basis, so wird diese künstlerische Freiheit leicht zur Frechheit, namentlich bei dem weiblichen Geschlecht.

Auch die allgemeinen deutschen Verhältnisse sind einer die Höhe der Zeit behauptenden Oper, welche die Nation in ihrer Gesammtheit erfassen soll, nicht günstig gewesen.

Deutschlands Eigenthum ist auf allen Gebieten, im Leben, Wissenschaft und Kunst die Zersplitterung. Diese Zersplitterung, auch die äussere, politische, hat ihre bedeutenden Resultate gehabt. Sie ist Ursache der weit verbreiteten Bildung. In Frankreich concentrirt sich Alles auf Paris. Je weiter Etwas von diesem Brennpunct abliegt, um so mehr erscheint es vernachlässigt. Deutschland hat viele derartige kleinere Centralpuncte und konnte daher auch von hier aus mehr nach allen Seiten Intelligenz ausstrahlen. Wir haben ferner in Folge davon einen viel grösseren Reichthum eigenthümlicher Bestrebungen. In Frankreich folgt Alles dem Geschmack der Hauptstadt, bei uns begegnen wir bei den verschiedenen Stämmen in den verschiedenen Staaten überall gesonderten, selbstständigen Richtungen. Das sind in der That grosse Vorzüge, und darin liegt hauptsächlich die Ursache, dass Deutschland auf allen Gebieten so eigenthümlich auftritt. Aber es begegnen uns auch grosse Mängel in Folge dieser Erscheinung, Mängel, welche uns gegen unsere Nachbarn weit zurückstellen. Besitzt Frankreich überwiegend die Einheit ohne reichgegliederte Unterschiede, so besitzen wir die Unterschiede ohne die umfassende, Alles bewältigende Einheit. Es zeigt sich darum bei uns so wenig Gemeinschaftliches in dem Geschmack des Publicums, es mangelt uns darum ein grosser, allgemeiner Kunststyl. Jede kleine Residenz, jede bedeutendere Stadt will etwas Anderes, und die Künstler kommen dem entsprechend aus der Menge der particularen Richtungen nicht auf die Höhe einer allgemeinen, grossen, nationalen. Die Kunstwerke tragen einen nur localen Charakter. Dies wirkt zurück auf die Aufnahme und Geltung derselben. Ein künstlerischer Sieg in Paris ist ein Erfolg für ganz Frankreich; in Deutschland hat der Künstler im günstigen Falle nur in der Stadt, wo sein Werk zur Aufführung kommt, einen Erfolg, und an jedem anderen Orte muss er von Neuem beginnen und auf Leben und Tod kämpfen; ja die Städte selbst rivalisiren mit einander, und was hier gefallen hat, missfällt darum dort. —

Deutschlands Befähigung für Kunst ist die grösste; unter allen Völkern der Erde gehört es zu den am reichsten dafür

begabten. Trotz dem ist das künstlerische Element nicht ein vorwaltendes in dem Nationalcharakter; Deutschland bietet nicht den günstigen Boden für die Kunst, wie z. B. Italien, Griechenlands gar nicht zu gedenken; ein hausbacknes, unschönes, prosaisches Wesen tritt sehr oft der Ausbreitung erhöhten Kunstsinnes feindlich entgegen. Auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Kunst ist in weiteren Kreisen noch gar nicht gross, obschon seit hundert Jahren bei uns gerade in dieser Beziehung Unsterbliches geleistet worden ist. Die tiefe, unendliche Bedeutung des Schönen ist, von den Männern der Praxis namentlich, noch gar nicht erkannt, und wir sehen darum die Aesthetik und Kunstlehre, die Kunstgeschichte, gerade die wichtigsten Bildungsmittel, überall fast noch von den Unterrichtsanstalten ausgeschlossen, und weit Unwesentlicheres findet, in neuerer Zeit, namentlich z. B. auf unseren Gymnasien, eine ganz unpassende, den Bildungszwecken nicht entsprechende Bevorzugung. Deutschlands Befähigung für Kunst ist gross, aber überwiegend doch ziemlich einseitig. Ein wesentliches Element, Tiefe, Innigkeit der Empfindung ist vorhanden, aber es fehlt diesem häufig der ideale Schwung. Beiläufig bemerkt, so erklärt sich hieraus — um nur ein Beispiel zu erwähnen — wie es möglich war, dass wir uns so lange den Unsinn des gesprochenen Dialogs in der Oper konnten bieten lassen. Deutschlands Interesse an der Kunst ist so häufig nur ein Stoffliches mit Hintansetzung der künstlerischen Form. Wurde nun eine Ergänzung dieser Einseitigkeit durch die Lehre in weiteren Kreisen bis jetzt immer versäumt, so konnten die Folgen derselben nicht ausbleiben in einer Kunstsphäre, welche es mit der Gesammtmasse zu thun hat. — Was die Gegenwart betrifft, so kommen hier noch erschwerende Umstände in Menge hinzu, welche gerade in dem Wesen dieser Zeit begründet sind. Das vorige Jahrhundert war hausbacken, prosaisch; das gegenwärtige hat im Vergleich zu solchen Zuständen ausserordentliche Fortschritte gemacht; es ist schwungvoller, genialer; aber das vorige Jahrhundert besass, wie ich schon einmal erwähnte, einen saftreicheren, gesünderen Boden. Die Gegenwart, eine Zeit des Uebergangs, bietet durch-

aus nicht mehr das Feste, in sich Geordnete; nicht mehr eine solche unbezweifelte und unangefochtene Grundlage. Abgesehen jetzt von aller Kunst, so ist die Gegenwart die Zeit der Auflösung der früheren Weltanschauung; die Zeit ringt nach Erneuung aus den innersten Tiefen heraus, nach Neugestaltung aller Sphären des Daseins. Dass eine Epoche des Zusammenbrechens aller bisherigen Stützen nicht eine für die Kunst günstige sein kann, leuchtet ein. Aus den früheren Formen ist Geist und Leben entflohen; wir haben nur noch ein äusserliches Bestehen derselben, eine Scheinexistenz; der neue Geist aber hat sich die neuen Formen noch nicht zu schaffen vermocht. So sehen wir jenes innerlich Ungesunde, Gemachte und Hohle, jene Lüge und Heuchelei, welche das gesammte Dasein durchdringt, der Fluch unserer Tage. Dadurch wird die gesündeste Natur vergiftet, innerlich untergraben und ein frisches Schaffen ist unmöglich. — In Griechenland war die Kunst das Absolute, in der christlichen Zeit trat das Christenthum an diese Stelle. War sie dort der Ausdruck eines in sich einigen Nationallebens, so hier die Offenbarung einer grossen Welt des Geistes, welche beinahe zwei Jahrtausende beherrschen sollte. In beiden Fällen erscheint sie uns getragen von diesen Mächten, gehoben durch dieselben, gross und bedeutend durch diesen Hintergrund. Noch in den Jahrhunderten der Neuzeit zeigt uns die jüngste der Künste, die Tonkunst dieses grosse Schauspiel, als sie in Italien den Katholicismus verherrlichte, in Deutschland, als sie, eine ächte Kunst des Volkes, dem Protestantismus zum Ausdruck diente, und hier eine reiche, weitausgreifende Entwicklung fand. Mit dem Zurücktreten dieser beiden Glaubensbekenntnisse jedoch von dem Gipfel ihrer Macht, als die Tonkunst zugleich den Schritt in die Welt hinausthat, verliert dieselbe ihre bisherige Stellung, Ausdruck einer grossen geistigen Welt zu sein, welche zugleich das gesammte Volk durchdrang, sie verliert ihren Boden im Volke, und erscheint mehr und mehr nur als das Organ einer besonderen Sphäre. Was Deutschland betrifft, so habe ich schon vor Kurzem nachgewiesen, dass Poesie und Musik nicht mehr der unmittelbare

Ausdruck des Nationallebens waren, im Gegentheil ihre Heimath in einer geistigen Welt fanden. Beide schieden sich von jenen grossen Mächten und wurden Eigenthum einzelner reichbegabter Persönlichkeiten, welche ihre eigene Welt in sich aufbauten. Wir haben darum in neuerer Zeit die Erscheinung, dass Beide ausschliessliches Eigenthum der Gebildeten wurden, nur in dieser Sphäre wurzelten, den Boden im Volke aber verloren und sich in vereinzelte Subjectivitäten zersplitterten. Darum im weiteren Verlauf jene Kunst der Vornehmen und Gebildeten, darum jener Vorwurf, welcher insbesondere der Tonkunst gemacht wurde, dass dieselbe knechtisch sei und verweichliche, ein durchaus unbegründeter Tadel, wenn er das Wesen der Kunst selbst trifft, ein vielfach begründeter, wenn er die eben bezeichnete Erscheinung meint. —

Ich kann natürlich hier diese Momente nur berühren, da eine weitere Ausführung uns von dem Ziele der gegenwärtigen Darstellung ablenken würde.

Fassen wir alle Umstände zusammen, so bedarf es keiner Bemerkung, wenn unser Resultat das schon im Eingang der heutigen Vorlesung ausgesprochene ist. Auf diese Weise ist der gegenwärtige Zustand der Oper entstanden und fast möchte man sich wundern, dass unter solchen Bedingungen, namentlich was die Zahl der Werke betrifft, noch das geleistet wurde, was uns ein Blick auf das Vorhandene zeigt.

In den letzten 25 Jahren, waren es u. A. namentlich folgende Tonsetzer, welche in Deutschland auf dem Gebiete der Oper thätig waren, zunächst: Wolfram, Reissiger, Gläser, Lindpaintner, Chelard, C. Kreutzer, Ferd. Ries, Lortzing, weiter sodann in neuerer und neuester Zeit: Dorn, Dessauer, J. Becker, Benedict, Esser, Feska, Kükken, Lachner, Flotow, Füchs, Gumbert, Markull, Schindelmeisser, Hoven, Sobolewski, Lux, Litolff, Brandenburg, Saloman, Schnabel, Nicolai, Schlösser, Pabst, Rietz, Netzer, Heinze, Kalliwoda, Kittl, Proch; endlich Hiller, Mangold, Schumann, Wagner. Ries hat Bedeutenderes auf dem Gebiet der Instrumental- na-

mentlich der Pianofortemusik geleistet; seine Opern „die Räuberbraut“ und die „Hexe von Gyllenstern“ machten kein grosses Glück. Wolfram, bekanntlich Bürgermeister von Töplitz, vermochte nur eine momentane Beachtung zu finden; es ist Mittelgut, was er gegeben hat. Er besitzt gute Kenntnisse, aber kein hervorstechendes Talent. Grösseres Aufsehen erregte Chelard und die Folge war, dass er den Ruf als Kapellmeister nach Weimar erhielt. Es war indess nur ein vorübergehendes Interesse, welches er erweckte. Beliebter war Gläser, bis 1841 am Königstädtischen Theater in Berlin, später in Kopenhagen, dessen Oper „Adlers Horst“ sich überall Bahn brach und eine Zeitlang gegeben wurde. Lindpaintner hat sich einen bekannten Namen als Tonsetzer überhaupt erworben, besonders durch seine Lieder, mit seinen Opern vermochte er nicht durchzudringen. Glücklicher darin war C. Kreutzer, namentlich mit seinen „Nachtlager in Granada“, obschon auch er seine Popularität seinen Liedern und seinen Gesängen für Männerstimmen verdankt. Eine der hervorstechendsten Erscheinungen ist Reissiger, sowohl was Bildung, als auch was Talent betrifft. Aber auch seine Opern haben im Ganzen nur eine geringe Verbreitung gefunden, und die Beliebtheit, welche er namentlich in den dreissiger Jahren besass, verdankt er seinen Liedern und Trios für Pianoforte und Streichinstrumente. Entsteht die Frage, wie es gekommen, dass seine Erfolge auf dem Gebiet der Oper nicht dem entsprachen, was man erwarten konnte, so liegt die Antwort darin, dass Reissiger nicht den Muth besessen hat, eine bestimmte Richtung zu wollen, dass ihm entschiedener Charakter fehlt. Er hat zu sehr um den Beifall aller Parteien gebuhlt, und es darum — eine nothwendige Folge — keiner recht gemacht. Eine liebenswürdige Persönlichkeit, aber minder bestimmt und fest, ist er, wie so viele Künstler unserer Tage, ein Opfer der Gesellschaft geworden. Lortzing ist unter den Kleinen der Grösste; er konnte Beliebtheit erlangen, da er fast der Einzige war, welcher das Gebiet der komischen Oper anbaute. — Unter den weiterhin genannten Tonsetzern finden wir Repräsentanten der soliden deutschen Richtung, tüchtige zum Theil

ausgezeichnete Musiker, denen aber die Kenntniss der gegenwärtigen Bedingungen für die Oper mehr oder weniger mangelt; wir finden Solche, welche sich dem Ausland anschliessen; wir finden Unentschiedene, welche nicht recht wissen, was sie wollen, wir finden endlich diejenigen, denen der Beifall der unwissenden Menge aus allen Ständen das höchste Gut ist. Vergegenwärtigen Sie sich die Werke einiger der Genannten, so u. A. mehrere derjenigen, welche wir als Novitäten auf der Leipziger Bühne hatten. Nur zu häufig begegnet uns die ausgesprochenste künstlerische Gesinnungslosigkeit. Alles was in neuerer Zeit auf dem Gebiet der Oper Glück gemacht hat, wird bei den Haaren herbeigezogen, und muss wohl oder übel eine Stelle finden, damit, wirkt die eine Nummer nicht, wo möglich eine andere einen Erfolg gewinnt. Ein lustiges Trinklied muss vorkommen, seit das in „Stradella" Glück gemacht hat, Männerchöre der nöthigen Abwechslung wegen, eine sentimentale Romanze, wenn sie auch ganz unberechtigt ist, damit für die nöthige Rührung gesorgt wird, Gebete, Arien, die während Alles zur Flucht drängt, noch gesungen werden u. s. w. Sie sehen, dass sich für die gegenwärtige Oper leicht Recepte schreiben lassen. Unter den vaterländischen Opern der letzten Jahre hat „Prinz Eugen" von G. Schmidt besonderes Glück gemacht, auch hier in Leipzig. Aber auch Schmidt lässt den Mantel nach dem Winde hängen, und das Textbuch bietet eine Menge Ungereimtheiten, abgesehen von der Langweiligkeit, drei Acte hindurch den Wachtmeister mit dem Zustandebringen des Liedes beschäftigt zu sehen. Wir haben dieselben bei den Haaren herbeigezogenen Situationen, um durch Mannichfaltigkeit Effect zu machen, eine Menge Spielereien u. s. f., nichts aber von jener umfassenderen Intelligenz, welche allein die Oper auf die Höhe der Zeit zu heben vermag. In seiner Musik zeigt Schmidt ein frisches, natürliches, insbesondere melodisches Talent, und gute musikalische Bildung im engern Sinne. Das Publicum ist aber so herabgestimmt in seinen Forderungen, dass es damit schon zufrieden ist, wenn auch sonst Unsinn in Menge geboten wird, wenn auch im Uebrigen dem Ton-

setzer jedes höhere Bewusstsein über die Forderungen eines wahren Kunstwerks mangelte, jedes höhere über das blos musikalische hinausgehende Streben. So ist es dahin gekommen, dass man an eine Oper am wenigsten mit der Erwartung hinzutritt, ein höheres Kunstwerk vor sich zu haben. Ueberall erblicken wir die Unfähigkeit, die wahrhafte Aufgabe der Gegenwart im grossen und hohen Sinne zu fassen. Statt eines solchen Strebens, statt eines Lossteuerns auf das Ziel in gerader Richtung sehen wir die Tonsetzer allerhand Seitenwege einschlagen; die Künstler wollen die Früchte geniessen, ohne sich der nothwendigen Arbeit unterzogen zu haben; was sie nicht durch wahrhafte Ueberwindung der Aufgabe erlangen können, Erfolge, Popularität, suchen sie um jeden Preis, durch Aufgeben des Besseren, durch Charakterlosigkeit, durch Concessionen nach allen Seiten zu erringen. Es fehlt der Glaube an die siegende Kraft der Wahrheit auch in der Kunst, es fehlt der Muth, der das, was er für das Beste erkannt hat, will, abgesehen von allem Beifall oder Missfallen. Dabei ist die Stellung zum Publikum eine durchaus schiefe, die Berücksichtigung seiner Forderungen eine unrichtige. Sind noch jetzt selbst sehr tüchtige Männer nicht darüber hinausgekommen, von der Oper vor allen Dingen zu verlangen, dass man Melodien mit nach Hause nehmen könne, so ist es dem Publicum nicht zu verdenken, wenn es vorzugsweise diese Forderung stellt. Das Publicum hält sich an das Gefühl und den Reichthum der Phantasie, an das unmittelbar Lebendige. Höhere Kunstanschauung, höheren Kunstverstand weiss es weniger zu schätzen. Die Forderung melodischen Reichthums ist in der That der Anfang und das Ende, das A und das O, nicht aber das, was dazwischen liegt, und dessen ist ausserordentlich viel im Alphabet. Melodische Kraft ist die erste Bedingung eines Erfolges. Indess kann sie vorhanden, das Uebrige jedoch so unzulänglich, ja widerwärtig sein, dass das Dasein derselben nicht das Geringste für die höhere Beurtheilung entscheidet. In allen derartigen Fällen ist das Wahre dies, dass neben entschiedener Naturkraft in gleicher Weise der höhere Kunstver-

stand in einem Kunstwerk zur Erscheinung kommen soll. Das Publicum ist daher berechtigt mit jener Forderung, dieselbe darf jedoch nicht als die einzige ausgesprochen werden. Kritik sowohl wie Künstler aber haben gerade darauf Gewicht gelegt und vergessen, dass es an ihnen ist, diese Einseitigkeit zu ergänzen, und die höhere Kunstanschauung aufrecht zu erhalten. Auch jenen gediegenen Werken gegenüber, welche indess von der höheren Aufgabe keine Ahnung haben, ist das Publicum nach einer Seite hin im Recht, wenn es davon nichts wissen will. Statt dessen hat man dasselbe als unfähig, die Trefflichkeiten alle zu würdigen, bezeichnet. Hier ist das Wahre, dass man es nur dann schelten mag, wenn es bei dem Vorhandensein wirklicher Meisterwerke die italienischen Trivialitäten vorzieht. In gewissem Sinne ist es sogar der Menge nicht zu verargen, wenn sie dem pikanten Unsinn einer „Martha“ vor langweiliger und ungeschickter Tüchtigkeit den Vorzug giebt. Das Bessere in diesem Falle natürlich ist, dass das Gediegene so weit als möglich Elemente in sich trägt, welche die Menge fesseln, wie wir dies bei Mozart erblicken. — In der Gegenwart hat das Publikum — um dies im Allgemeinen noch beizufügen — die Meisten der Schaffenden überfliegelt. Stellt sich sonst das Verhältniss des Einzelnen und des Publicums als das inniger Wechselwirkung dar, so dass der Einzelne, höher stehend, die Masse befruchtet, zugleich aber die lebendigste Anregung von ihr empfängt, so sind jetzt die Künstler hinter den Forderungen der Menge zurückgeblieben, und die Letztere, in ihrem wahren Bedürfniss nicht befriedigt, hält sich nun an das, was mit dem Schein einer wirklichen Lösung der Aufgabe täuscht. Eine Seite welche zündet muss das, was gefällt, stets besitzen. Die Menge aber wird leicht durch den Schein hintergangen, und so geschieht es, dass ihr Beifall das Albernste treffen kann, und doch zugleich auch das Kennzeichen für das Höchst-Gelungene ist. Wir haben in dieser Erscheinung den Unterschied wahrer und falscher Popularität. Wahre Popularität ist das Höchste, was erreicht werden kann; falsche dagegen tritt in die eben berührte schiefe Stellung zum Publicum.

Noch Vieles wäre hinzuzufügen, wenn ich dem hier Berührten eine weitere Ausführung geben wollte; ich glaube aber dass dasselbe für den gegenwärtigen Zweck genügt. Es ist Zeit, dass ich mich zum Abschluss aller bis jetzt eingeleiteten Betrachtungen über die Oper wende.

Erinnern Sie sich dessen, was ich als das allgemeinste Entwicklungsgesetz schon oft ausgesprochen habe. Die früher getrennten Richtungen fanden in Mozart ihre organische Einigung. Später sehen wir dieselben wieder auseinander gehen, so jedoch, dass der Durchgang durch den Einigungspunct sichtbar bleibt. Je weiter man sich im Laufe der Zeit wieder von diesem entfernt, um so mehr machte sich auch die frühere Einseitigkeit geltend, so dass wir in der Gegenwart eine Steigerung bis zum Extrem erblicken. Im Gegensatz zwar zur Kirchenmusik, welcher der Boden entzogen war, und die darum ihre frühere Wesenheit ganz einbüssen musste, sehen wir hier noch einen grossen Reichthum von schöpferischer Kraft, wir haben das vor uns, was die Grösse der Neuzeit bildet, zugleich aber gewahren wir durch fortgehende einseitige Steigerung einen immer tieferen Verfall. Italien hat sich ausgelebt; es sind die Reste ursprünglich ihm eigener Vorzüge, welche seiner Oper noch eine gewisse Geltung gewähren können. Frankreich, anfangs bedeutend, die Opernaufgabe am grossartigsten fassend, hat die innere Gediegenheit, die innere Wahrheit in seinen Schöpfungen verloren. Wir müssen dieselben raffinirt, hohl, gespreizt nennen, und sehen bei Meyerbeer das Grösste, das Ideal der Zeit zur Carricatur verzerrt. Deutschland hat einer einseitigen Steigerung des musikalischen Elements sich hingegeben, und ist darin untergegangen. Hausbacken, dürftig, philisterhaft sind darum seine Leistungen in neuester Zeit. Wir stehen am Ende innerhalb dieser Richtung; es ist entschieden auf diesem Standpunct nichts mehr zu leisten. Trotz aller Mängel aber wissen Italien und Frankreich in der Oper noch jetzt was sie wollen und sollen; Deutschland weiss dies nicht, es zeigt sich in eine Unzahl individueller Meinungen und Bestrebungen zersplittert, und muss darum die Herrschaft des Auslandes innerhalb seiner

Grenzen dulden. Das ist das Schicksal Deutschlands zu allen Zeiten, wo seine Kraft erlahmt und, ohne Beispiele aus anderen Gebieten zu entlehnen, dürfen wir uns nur an die Zustände zu Anfang dieses Jahrhunderts und die damalige Herrschaft der französischen Oper erinnern, um, abgesehen von der Gegenwart, dafür eine Bestätigung zu erblicken. Die europäische Musik bildet trotz der unterschiedenen nationellen Style ein grosses Ganze worin jeder derselben die augenblickliche Herrschaft erringt, wenn ihm gerade für diesen Moment die höhere Berechtigung inwohnt. Grundfalsch muss ich es daher nennen, wenn so viele bei uns über diese Herrschaft des Auslandes klagen, statt zu erkennen, dass sie begründet ist, dass die Mangelhaftigkeit der vaterländischen Leistungen die Schuld trägt. In der Gegenwart darum den deutschen Standpunct ausschliesslich zu vertreten, ist ein ausserordentlich zweifelhafter Ruhm, und wir haben die Erscheinung, wie der schlechten Ausländerei so häufig eine beschränkte Nationalität gegenüber tritt. Entsprechend dem allgemeinen Entwicklungsgesetz auf dem Gebiete der Oper haben wir uns in ein specifisches Deutschthum verbissen. Es erscheint diese Richtung als der Abschluss der nach-Mozart'schen Wendung unserer Kunst, ist aber von dem Geist der Geschichte längst gerichtet. *Allerdings ist die Erfassung des Nationalen die Aufgabe der Gegenwart, wie überall, so auch in der Oper*, die wirkliche Erfassung deutschen Wesens nach der ganzen Tiefe und Höhe, wie dasselbe das Volk in sich trägt, *aber das Nationale besteht jetzt nicht mehr darin, dass es zugleich mit gewissen Mängeln und Einseitigkeiten verbunden ist*, nicht mehr darin dass man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, das man das Fremde ausschliesst, *im Gegentheil darin, dass man die Arbeit aller anderen Völker zu eigner Steigerung und Vervollkommnung verwendet.* Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, dass die einzelnen Staaten und Stämme in einander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, dass sie ein grosses Ganze bilden, worin das Nationelle nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung ge-

währt. Dasselbe ist auch die Aufgabe auf dem Gebiet der Kunst, der Oper, und es wiederholt sich daher die Mozart'sche, wenn schon in einem ganz anderen Sinne. Mit dem ausschliesslich Nationalen ist jetzt nicht mehr von der Stelle zu kommen; es sei bewahrt, sei erhalten, zugleich aber in einen höheren, universelleren Zusammenhang aufgenommen. Eine solche Richtung erblicken wir, obschon wie erwähnt in durchaus falscher Lösung, bei Meyerbeer, und es liegt darin der Grund seiner Geltung. Die Menge erkennt hier ihre Forderung am Meisten befriedigt, da sie den Schein von der Wahrheit nicht zu trennen vermag. Die Mozart'sche Aufgabe wiederhole sich, sagte ich so eben, wenn auch in einem ganz anderen Sinne. Erblicken wir Mozart auf einer universellen Höhe, welche ausschliesslich Resultat der Kunstentwicklung ist, so ist es jetzt die Aufgabe, bis zum innersten Kern der Nation vorzudringen, den Boden im Volke zu gewinnen, aber von hier aus sich, wie Faust sagt, zur ganzen Menschheit zu erweitern.

Mit Entschiedenheit muss, wie ich es so eben schon gethan habe, ausgesprochen werden, dass auf der Grundlage des Bisherigen nichts mehr zu leisten ist. Die Grundbedingung erneuten Schaffens besteht in einer Erneuerung des gesammten Lebens, in der entschiedenen Geltung einer neuen Weltanschauung. Damit ist keineswegs, wie vielleicht Mancher meint, das Ziel in eine weite, unabsehbare Ferne gerückt. Schon jetzt, schon in der Gegenwart besitzen wir diese neue Weltanschauung, welche neue Stimmungen in ihrem Gefolge hat, nur dass dieselbe jetzt noch nicht alle Sphären des Daseins durchdrungen hat, noch von dem weitverbreiteten Alten in ihrer Geltung und Ausbreitung gehemmt wird. Seit zwanzig Jahren sucht die Zeit nach neuen Stimmungen, seit die Behaglichkeit der Restauration vernichtet wurde durch die Stürme welche über Europa heraufzogen, seit Heine in Deutschland die hohle und gespreizte Gefühlsüberschwenglichkeit, diesen falschen Idealismus, die falsche Romantik durch seinen Spott, seine Frivolität vernichtete, um den Boden für das Neue zu bereiten. Das gesammte Empfinden ist seit dieser Zeit ein anderes geworden. Die Zurück-

bleibenden freilich nehmen ihren Ausgangspunct immer noch von dem Bestehenden, wurzeln in diesem Alten, Abgelebten, und so haben wir die besprochenen traurigen Erscheinungen der deutschen Oper. Die Künstler der Zukunft dagegen finden ihren Mittelpunct in der neuen Weltanschauung, und je entschiedener ihnen der Bruch mit der Gegenwart gelingt, mit um so grösserer Sicherheit sind sie im Stande, das neue Gebäude aufzuführen. Ich habe mich in allem Bisherigen bestrebt, der grossen Vergangenheit ihr Recht angedeihen zu lassen, um so weniger wird es jetzt befremden, wenn ich offen ausspreche, dass unsere Zeit nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck in der classischen Tragödie und in der classischen Oper der Vergangenheit zu finden vermag. Schon ist ein Schritt darüber hinaus geschehen, und wir sehen, wie ein neues Ideal Gestalt gewinnt. Natürlich ist dies zur Zeit nur noch in einzelnen Thatsachen erkennbar, es tritt als eine Vorausnahme der Zukunft auf, weil die gesammte Wirklichkeit noch keine ihm entsprechende ist. Namentlich auf dem Gebiet der dramatischen Poesie regt sich ein neues Leben, aber auch auf dem Gebiet der Oper ist eine grosse Erscheinung namhaft zu machen, der es gelungen ist, mit dem Bisherigen vollständig zu brechen, aus der gegenwärtigen Weltanschauung herauszutreten, ihren Boden im Reiche der Zukunft zu gewinnen. Beschränken wir uns, was das Drama betrifft, auf das, was uns die Leipziger Bühne vorgeführt hat, so erinnere ich an Heydrich's „Gracchus", hinsichtlich der Oper, so habe ich — Sie errathen dies sogleich — Richard Wagner im Sinne. Fragen Sie worin die neue Richtung besteht? In Allem was ich bisher tadelnd über die Oper der neueren Zeit ausgesprochen habe, liegt schon die Andeutung dessen, was nothwendig ist. Das Neue besteht nicht in einzelnen Erweiterungen und Verbesserungen, in einem Fortschritt nach einer Seite ein; die gesammte Geistesrichtung wird eine andere sein, und aus derselben müssen nach jeder Seite hin Umgestaltungen erfolgen. Grundbedingung aber ist, dass der Künstler aus der bisherigen beschränkten Gemüthlichkeit und Bewusstlosigkeit heraustrete. Er soll wissen, dass eine neue Geisteswelt auf-

gegangen ist, aus der er seine Nahrung zu entnehmen hat, nicht aus dem, was um und neben ihm zusammenstürzt. Ich verlange Intelligenz; jener beschränkte Horizont, der uns so oft entgegentritt, ist nicht mehr geeignet die Gesammtheit zu fesseln. So zeigen auch die beiden vorhin Genannten die Erfüllung dieser Forderung im hohen Grade. Ich verlange, dass das Neue mit so unzweifelhafter Sicherheit in dem Künstler der Zukunft Raum gewinne, dass er alles Störende aus sich auszuscheiden vermag. Die alte Naivität ist verloren gegangen, jenes gesunde, freudige, durch Zweifel unbeirrte Schaffen, ein neuer Boden aber noch nicht gewonnen. Ich verlange, dass der Künstler der Zukunft den Process des Zweifels und der Unsicherheit, sowohl in künstlerischen wie in allgemein menschlichen Dingen, vollständig in sich zurückgelegt habe, wozu freilich eine lange und weit ausgreifende Entwicklung gehört, damit er durch die Reflexion hindurch und nach Beseitigung derselben zu neuer Unmittelbarkeit und Naivität zu gelangen im Stande sei. Wagner liefert uns dafür ein schlagendes Beispiel. Er hat aus den Wogen des Zweifels und der Unsicherheit heraus, jenes feste Land der Zukunft wieder gewonnen. Unter solchen Voraussetzungen muss der Künstler die Einsicht erlangen, dass die Oper nach jeder Seite hin einer Erneuerung bedarf, nach Form und Inhalt, nach Seite der Dichtung und der Musik.

Diese Bestrebungen der Zukunft nun trenne ich ausdrücklich von jenen, welche ich bisher besprochen habe. In allen Erscheinungen, deren ich bisher gedachte, hatten wir nur das, was dem Bestehenden angehört, was das Alte zu seiner Voraussetzung hat. Jetzt sind die Bestrebungen der Zukunft in's Auge zu fassen. Um diesen Gegensatz zu veranschaulichen, erwähne ich zunächst noch Ferd. Hiller. Unter allen Operntonsetzern der Gegenwart hat dieser in seiner Oper „ein Traum in der Christnacht", die ich von ihm kenne, mit das Vorzüglichste geleistet. Namentlich ist es das Naive und Volksmässige, was ihm trefflich gelungen ist. Demungeachtet vermochte das Werk Anerkennung und Verbreitung in weiteren Kreisen nicht zu finden. Der Grund liegt darin, dass Hiller noch ganz auf dem Stand-

punct des alten Opernideals steht. Er ist vielleicht der tüchtigste Repräsentant desselben in der Gegenwart, aber es zeigt sich, mit welcher Entschiedenheit diese sich von einer derartigen Richtung abwendet. Wenn nun hier die musikalische Seite vorzüglich ist, aber die Grundanschauung noch ganz die bisherige, so strebt C. A. Mangold in seiner Oper „Gudrun" nach Erneuerung der Form; er besitzt entschieden die Einsicht in das was zu thun ist, befriedigt aber musikalisch weniger. Irre ich nicht ganz, so liegt der Grund dafür bei ihm in einer falschen Ansicht von dem Wesen der Popularität, von der Beschaffenheit dessen, was der Gesammtheit geboten werden soll. Mangold zeigt das würdigste Streben und ist frei von niederer Accommodation und Gefallsucht. Aber er glaubt dass das, was für die Massen bestimmt ist, sich nicht in zu hohe Regionen versteigen dürfe, und wird darum in seiner Musik leicht gewöhnlich. Das Wahre aber ist, dass das Tiefste nicht zu tief ist für das Volk, dass der höchstbegabte Einzelne nicht grösser ist als sein Volk. Nicht darin liegt der Grund, wenn Erzeugnisse grosser Talente der Gesammtheit fremd bleiben, dass dieser darin geboten wurde, was über die Sphäre derselben hinausliegt, wohl aber darin, dass jene Männer nicht aus ihrer Subjectivität herauszutreten, das was sie erfüllte, nicht allgemein gültig auszusprechen vermochten. Am entschiedensten ergriffen das Ideal der Neuzeit die beiden Künstler, welche ich für den Schluss dieser Betrachtung aufsparte: Rob. Schumann und Richard Wagner. Auch Schumann's „Genoveva" hat nicht gefallen, obschon das Werk eine Fülle des Bedeutenden in sich birgt. Als Ursache dieser Erscheinung ist zu bezeichnen, dass der neue Weg zwar betreten, das Ziel aber noch nicht erreicht ist. Es ist hier nicht der Ort zu einem ausführlichen Eingehen, auch dürfte Ihnen wohl bekannt sein, was ich nach der ersten Aufführung in meiner Zeitschrift veröffentlichte. Nur so viel sei bemerkt, dass, wie Schumann's ganze Persönlichkeit der Neuzeit angehört, wie er wirklich das Ideal derselben in der Sphäre, worin er das Hervorstechendste leistet, im Fache der Concert- und Hausmusik, ergriffen hat, so auch in seiner Geno-

veva, obschon das Werk als Ganzes misslungen, ein tüchtiger Fortschritt über das bisherige Alte hinausgethan ist. Abgesehen von der hohen und würdigen Gesinnung und der künstlerischen Kraft, diese Gesinnung zu bethätigen, abgesehen von der entschiedenen Ergreifung des neuen Opernprincips, ist es die Befähigung für das Dramatische, welche in einzelnen Situationen hervortritt. Das Ungenügende im Allgemeinen hat seinen Grund darin, dass es dem Tonsetzer noch nicht gelungen, so weit aus seiner Subjectivität herauszutreten, wie es auf dem Gebiet der Oper nothwendig ist. Ich spreche dies aus ganz in dem Sinne der vorhin gemachten Bemerkung, die auf Keinen mehr als auf Schumann ihre Anwendung findet. Im Einzelnen liegen die Ursachen des geringen Erfolgs in der nicht glücklichen Textwahl, in diesem Inhalt, der weder bei dem Autor noch bei dem Hörer Begeisterung erwecken kann, in der Form, in jener eigenthümlichen Behandlung, welche Alles zu gewichtig erscheinen lässt, in dem Mangel an Licht und Schatten, in der Behandlung der Singstimme und der Stellung des Orchesters zu derselben. — R. Wagner hat in letzter Zeit, nachdem ihm Jahre lang die Anerkennung in weiteren Kreisen streitig gemacht wurde, die Aufmerksamkeit in immer erhöhterem Grade auf sich gezogen, so dass man bald keinen Anstand mehr nehmen wird, ihn als denjenigen zu bezeichnen, der in der Gegenwart das Grösste auf dem Gebiet der Oper leistet. Der Umstand, dass sein „Rienzi" einer von seiner späteren ganz abweichenden Richtung huldigt, dass man sich immer bei der Beurtheilung an dieses erste Werk und die Mängel desselben hielt, trägt hauptsächlich die Schuld dieser so höchst ungerechten Vernachlässigung. Da wir das neben „Tannhäuser" zweite bedeutendste Werk Wagner's „Lohengrin" noch zu erwarten haben, so ist auch hier das Urtheil noch keineswegs abzuschliessen. Nur so viel sage ich mit aller Bestimmtheit, dass an Wagner zunächst jetzt sich knüpft, was in Bezug auf den Fortgang der Oper geschehen muss. Wagner hat den neuen Standpunct errungen, von welchem aus die Oper einzig und allein noch eine Zukunft haben kann. Ihn sehen wir mit allen den Mitteln

ausgerüstet, welche jetzt für den Operntonsetzer nothwendig sind. In ihm haben wir jene höhere Intelligenz, zugleich aber auch die nothwendige Vertrautheit mit dem Leben; bei ihm sehen wir die Ueberwindung nationaler Engherzigkeit, zugleich aber auch die Bewahrung des Deutschen, soweit es berechtigt; hier finden wir jenen kritischen Verstand, ohne den auf dem Gebiet der Oper jetzt nicht von der Stelle zu kommen, zugleich aber erblicken wir diese kritische Thätigkeit vollständig überwunden, nur als Hintergrund seines Schaffens, so dass es ihm gelungen ist, alle Zweifel zurücklassend, einen neuen sichern Ausgangspunct zu gewinnen, den Boden erneuter Naivität zu betreten. Was endlich die Weltanschauung im Grossen und Ganzen betrifft, so haben wir eine Persönlichkeit vor uns, welche mit ihrem innersten Mittelpunct in der Zukunft wurzelt. So ist er auch in der Wahl seiner Texte am glücklichsten gewesen, so ist es ihm gelungen, Text und Musik als ein lebensvolles Ganze hinzustellen. Wenn man bisher auf dem Grunde des Alten durch immer neue Reizmittel, durch äusserliche Steigerungen und Effectmittel, durch allerhand Flickwerk die erkaltende Theilnahme der Menge auf's Neue zu beleben suchte, so zeigt sich hier wie dies Alles mit einem Schlage durch das Einfachste und Natürlichste vernichtet wird; es ist die dem Princip der Zukunft inwohnende Macht, welche hier zur Geltung gelangt. Beiläufig sei erwähnt, dass auf diesem neuen Standpunct die bisherige Abgeschmacktheit einseitiger Gesangsvirtuosität aufhört. Auch das Singen und Spielen einzelner Nummern am Klavier kann nicht in dem Maasse stattfinden, sowie auch, als eine Folge davon, der Verkauf einzelner Nummern aufhört. Dies ist eine wesentlich mitwirkende Ursache gewesen, dass „Tannhäuser“ noch nicht eine seiner Bedeutung entsprechende Verbreitung in den Kreisen der Dilettanten gefunden hat. Die Leute müssen sich erst an die Auffassung eines grösseren Ganzen gewöhnen, im Gegensatz zu der bisherigen Unsitte, nur mit Stückwerk sich beschäftigen zu wollen. — Ich gedenke in diesem Zusammenhang endlich noch Mendelssohn's. Es ist zwar nur ein kleines Bruchstück, welches wir von seiner Oper „Lorelei“ besiz-

zen. Welche Richtung der Tonsetzer in Bezug auf die Fragen der Gegenwart eingeschlagen haben würde, lässt sich daraus nicht mit Bestimmtheit erkennen. Wenn aber hin und wieder ein Zweifel an Mendelssohn's Befähigung für die Oper ausgesprochen wurde, so werden dieselben durch dies Bruchstück, welches ich zu seinen schönsten Werken zähle, widerlegt.

Hiermit beschliesse ich die Darstellung der Geschichte der Oper in der Gegenwart. Die Oper ist vorzugsweise dasjenige Gebiet, auf welcher in der Zukunft noch das Grösste zu leisten ist, sie ist das „Kunstwerk der Zukunft", eine Ansicht, die ich schon vor Jahren auch in meiner Zeitschrift aussprach. Hier habe ich Ihnen die Geschichte in dem lebendigen Flusse ihrer Entwicklung vorgeführt, die Hauptsache, auf die es bei einer derartigen Betrachtung ankommt, und die Puncte des Fortschritts bezeichnet.

Zum Schlusse dieser Vorlesung gedenke ich noch mit wenigen Worten der Gattungen theatralischer Musik, welche hier am passendsten eine Stelle finden: des Melodrams, des Schauspiels mit Musik, des Ballets. Das eigentliche Melodrama ist jetzt gänzlich aus der Mode gekommen, und dies mit Recht. Sein Wesen lässt sich vor dem Richterstuhl der Aesthetik nicht rechtfertigen. Es ist weder das Eine noch das Andere ganz, weder Schauspiel noch Oper, es fehlt ihm die höhere, künstlerische Einheit. Zu sehr der Musik bedürfend, um als blosses Schauspiel mit Musik gelten zu können, mangelt ihm wieder die innige Verschmelzung des Wortes mit dem Ton, welche durch den Gesang erreicht wird. In grösserer Ausdehnung wird die Menge der Musikfetzen darin unerträglich. Dagegen ist das Schauspiel mit Musik vollkommen ästhetisch berechtigt. Eine solche Verbindung beider Künste ist geeignet, die Gesammtwirkung ausserordentlich zu erhöhen. Wir besitzen leider nur wenige derartige Werke, eine grosse Zahl zwar von Schau- und Trauerspielen, zu denen die Tonsetzer Ouvertüren und Zwischenacte geschrieben haben, aber nur wenig wahrhaft Ausgezeichnetes. Die beiden grössten hierher gehörigen Werke sind bekanntlich Beethoven's Musik zu „Egmont" und die Mendels-

sohn's zum „Sommernachtstraum". Beide Werke gehören zu den vortrefflichsten ihrer Verfasser. Beethoven übertrifft das Gedicht durch die tragische Grösse in seiner Musik. Mendelssohn's Haupteigenthümlichkeit besteht in dem Phantastischen. Seine Musik zum Sommernachtstraum ist das Reizendste, was wir in dieser Sphäre haben. Auch die Musik zu „Athalia" ist von Werth, während die „Antigone" in Mendelssohn's Bearbeitung an dem Widerspruch leidet, unvereinbare Elemente vereinigen zu wollen. Natürlich ist die gewöhnliche Zwischenactmusik in den Schauspielen mit diesen Bearbeitungen nicht zu verwechseln; sie muss als eine Barbarei, ein Unsinn bezeichnet werden, den man nicht nachdrücklich genug bekämpfen kann. — Dass das Ballet in seiner gegenwärtigen Gestalt entschieden verwerflich, entschieden unsittlich ist, das bedarf wohl keines ausführlichen Beweises. Ich tadle dasselbe zwar nicht vom Standpuncte engherziger Moral aus, nicht das zur Schaustellen des Körpers tadle ich, ich bekämpfe allein das Unkünstlerische. Jetzt ist das Ballet nur da, die Sinnlichkeit zu reizen; die höheren Empfindungen werden in den Zuschauern zurückgedrängt, die Empfänglichkeit für wahrhaft geistige Kunstgenüsse wird durch kein Mittel so sehr abgestumpft, wie gerade durch das Ballet. Damit breche ich über den Tanz, wie gesagt, nicht überhaupt den Stab; auch er vermag künstlerische Zwecke, wenn auch nicht die höchsten, zu verfolgen, auch er vermag Geistiges zu offenbaren, und in demselben Moment, wo dies geschieht, verschwindet die Unsittlichkeit. Ich tadle den gegenwärtigen Verfall dieser edlen Kunst, und muss offen aussprechen, dass es eine greuliche Barbarei ist, in die uns der Tanz, wie er jetzt beschaffen, gestürzt hat. Als Theil der Oper ist er in dieser Gestalt wie kein Mittel geeignet, jeden höheren Einfluss des Kunstwerks im Ganzen zu vernichten, abgesehen davon, dass er sich hier ganz unverhältnissmässig breit macht, und damit die Einheit des Ganzen zerstört. R. Wagner in seinem „Kunstwerk der Zukunft" hat das Widerliche der gegenwärtigen Tanzkunst sehr treffend gezeichnet.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Wir betreten heute das dritte grosse Gebiet der modernen Musik, das der Instrumentalmusik, diejenige Sphäre, in welcher zuletzt, erst im gegenwärtigen Jahrhundert das Höchste geleistet wurde. Dass wir es hier fast ausschliesslich mit Deutschland zu thun haben, ist Ihnen bekannt und erhellt auch aus meinen früheren Angaben. Die Instrumentalmusik ist ganz eigentlich das dem modernen Geiste Entsprechende. Früher war die Tonkunst gebunden an das Wort. Den freieren Regungen, welche sich Bahn brachen, der entfesselten Leidenschaft, entspricht die Instrumentalmusik, welche alle dem grösseren Spielraum gestattet. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, den verschiedenen Formen der Instrumentalmusik durch wissenschaftliche Erkenntniss näher zu treten; in welcher Weise z. B. der Begriff der Symphonie wissenschaftlich zu erfassen, auf diese Frage giebt es zur Zeit keine Antwort. Ausführliche Untersuchungen darüber anzustellen, ist hier nicht der Ort; so viel ergiebt sich ohne Weiteres, dass die Tonkunst in der Instrumentalmusik die höchste Stufe der Entwicklung erstieg, dass sie in derselben, keiner anderen Kunst bedürfend, sich selbst am Tiefsten erfassend, zur vollständigsten Offenbarung ihres Wesens gelangte. Die durch das Wort nicht gebundene Musik ist die höchste, die musikalische Kunst in ihrer Reinheit. Es kann durch Verbindung meh-

rerer Künste zu einem Ganzen Umfassenderes erreicht werden, wollen wir Musik allein, in ihrem eigensten Wesen, so dürfen wir nur die Instrumentalmusik in's Auge fassen. Die Tonkunst überhaupt, deren Reich die innere Unendlichkeit, ist im Gegensatz zur alten, classischen Kunst romantischer Natur. Romantisch aber in seinem allgemeinsten Sinne ist das, was entsprechend dem christlichen Standpunct die irdischen endlichen Schranken überfliegt, die irdischen Bedingungen negirt, wie die gothischen Dome dem Unendlichen zustrebt, im Gegensatz zur antiken Kunst, welche im Diesseits wurzelt, welche in das Diesseits eingeschlossen ihre Befriedigung und Vollendung findet. In einem ganz speciellen Sinne kann man die Instrumentalmusik die romantischste der Künste nennen, diejenige, welche am meisten aller Bestimmtheit und Beschränktheit sich entäussernd, dem Unendlichen zustrebt. Sie ist die subjectivste Kunst; ihr Inhalt sind die Bewegungen der Seele an und für sich, sie ist der entsprechendste Ausdruck für diesen Aufschwung des menschlichen Inneren nach dem Unendlichen hin, die unmittelbarste Erscheinung desselben im menschlichen Inneren. In Folge dessen erhielt jetzt das Orchester eine Bedeutung, von welcher man früher keine Ahnung gehabt hatte. Oeffentliche Concerte wurden mehr und mehr gewöhnlich, und die Tonsetzer begannen diesen ihre Thätigkeit zu widmen. Hier konnte sich die Instrumentalmusik in all' ihrer Fülle und Pracht ausbreiten; die Fertigkeit auf den Orchesterinstrumenten wurde eine erhöhte, die Instrumentalvirtuosität trat mit umfassenderer Bedeutung in's Leben.

Ueber die ersten Anfänge der Instrumentalmusik bei uns sind Sie durch das früher Mitgetheilte orientirt. Auf dem Gebiet der Orgel- und Claviermusik wurde zuerst Hervorstechendes geleistet. Joh. Kuhnau war der Erfinder der Sonatenform. Seb. und Em. Bach, so wie Gluck eröffneten die Neuzeit. Unmittelbar darauf folgte der Aufschwung durch die Meister der Wiener Schule. Haydn, sich an Em. Bach anschliessend, die durch jenen begonnene Verselbstständigung der Instrumentalmusik auf das Orchester übertragend, die früheren

Fesseln sprengend, Mozart der Repräsentant des Schönen, in dem sich Ideales und Reales, Geistiges und Sinnliches auf das Innigste durchdringen, so dass beide Seiten sich decken, der Repräsentant des Classischen, endlich Beethoven, die idealistische Richtung auf's Neue ergreifend. Beethoven's That war, dem früher Gesagten zufolge, die Rückwendung zum Geist — der zugleich sinnlichen Richtung Mozart's gegenüber, — war das Durchbrechen aller Schranken der Erscheinung. Wir können dies Princip in allen besonderen Elementen seines Schaffens, und in allen Kunstrichtungen, die von ihm abhängig waren, wiederfinden.

Dies Alles ist schon besprochen. — Betrachten wir die technische Seite, so zeigt sich bei den genannten Meistern sowie überhaupt in dem geschichtlichen Verlauf der Fortgang von den strengen Formen des Verstandes zu freieren, der Phantasie mehr Antheil gestattenden Gebilden, Ueberwindung der früheren logisch-verständigen Form und Entfesselung der Phantasie, endlich die Herrschaft einer poetischen Idee, welche sich über die blos technische Arbeit siegreich erhebt, so dass die Tonkunst mehr und mehr aus der ihr eigenthümlichen Sphäre, aus ihrem eigenen Kreis heraustritt, und der Schwesterkunst und ihrem Wesen zustrebt. Anfangs kommt der gesammte Kunstgeist nur in Verstandescombinationen zur Erscheinung, später auf den Mittelstufen, wo das Subject sich emancipirt, löst sich jene Strenge in der freieren Bewegung desselben auf, so jedoch, dass beide Seiten im Gleichgewicht, gleich sehr berechtigt sich gegenüber stehen, endlich, jemehr das Individuum sich auf die Spitze stellt, tritt auch die innere geistige Bewegung desselben immer entschiedener hervor, jene logische, verständig musikalische Grundlage negirend, und zu einem Ausdrucksmittel für sich herabsetzend. Wenn auf der ersten Stufe contrapunctische Combinationen berufen sind, den Geist in sich aufzunehmen, und als die Haupt- und Grundformen aller Tonkunst hervortreten, wenn auf der zweiten Stufe diese sich so weit verbergen — am vollendetsten in Mozart, — dass sie zugleich als freie Eingebung, als schöne Erfindung erscheinen, so ist auf der dritten die geistige Idee das alle Schranken Durchbrechende, was als alleinige

Macht sich geltend macht. — Auch in accordlicher Hinsicht ist ein entsprechender Fortgang zu bemerken. Anfangs, auf der ersten Stufe, wo der Geist noch nicht völlig der Erscheinung sich bemächtigt hat, sehen wir schroffe Accord-Verbindungen, Mangel an Glätte und sinnlichem Wohllaut. Später auf der Stufe des Gleichgewichts des Geistigen und Stofflichen verschwinden jene Unebenheiten, und in der immer vollkommneren Erfassung des Materials giebt sich der Geist an die Naturgrundlage der Kunst hin, so dass beide Seiten in untrennbarer Einheit erscheinen. Auf dem letzten Standpunct endlich erblicken wir die Verneinung jener auf der vorangegangenen sinnlichen Stufe geltenden Bedingungen. Der künstlerische Geist vermeidet die natürlichsten Verbindungen der Accorde, die trivial zu erscheinen beginnen, und erbaut auf immer schärfer eindringenden Negationen des unmittelbar zum Ausdruck sich Darbietenden sein letztes kühnes Gebäude, und wir sehen dem entsprechend, wie die Theorie sich von der Aengstlichkeit früherer Regeln befreit, und — unter den Händen von Marx z. B., der hierin die Aufgabe der Zeit ergriffen hat, — statt das Ohr als höchsten Richter zu setzen, Alles, was für einen bestimmten Ausdruck nothwendig ist, was an sich selbst und als Einzelnes vielleicht verwerflich, der Erreichung des Hauptzweckes und der Idee des Ganzen förderlich sein kann, erlaubt. — Was endlich, um noch ein letztes Beispiel zur Veranschaulichung des ausgesprochenen Hauptgedankens zu wählen, eine andere Seite des Technischen, die Instrumentation betrifft, so zeigt sich auf den früheren Stufen, in Haydn's Instrumentalwerken z. B., eine nur äusserliche Verbindung oder Contrastirung und Gegenüberstellung der verschiedenen Instrumente. Es ist der Zweck der Abwechslung, der symmetrischen Gruppirung, der Mannichfaltigkeit in der Einheit u. s. w., welcher die Anwendung der Instrumente bestimmt. Im weiteren Fortgange wird die Individualität eines jeden Instruments immer tiefer erkannt, und wir sehen daher, wie das ganze Reich derselben später einer Alles gestaltenden, im Inneren jeder Schöpfung waltenden poetischen Idee dienstbar wird, jene frühere Aeusserlichkeit verschwindet, und das Hervortreten

jedes einzelnen Werkzeuges durch den inneren Gang der Sache bedingt ist. Ueberall erblicken wir das Hinarbeiten auf eine Vertiefung des Geistes in sich selbst, die Verwendung alles Aeusserlichen zum Dienst der siegreich waltenden höheren geistigen, im Kunstwerk zur Erscheinung kommenden Idee.

Was nun zunächst Haydn und Mozart betrifft, so haben diese auf dem Gebiet der Orchestermusik grössere, durch eine zahlreiche Künstlerschaar vertretene Schulen nicht hervorgerufen. Es sind zwar mehrere achtenswerthe Talente selbst bis herab auf die neueste Zeit zu nennen, welche sich ihnen anschlossen; der Umstand indess, dass Beethoven sogleich auftrat, hat hier, wie ich schon früher bemerkte, die Entwicklung innerhalb des eben erreichten Standpunctes abgeschnitten. Auf dem Gebiet der Oper wurde durch Mozart das Höchste geleistet, und wir sehen daher hier einen Stillstand und die Ausbreitung des Errungenen in den umfassendsten Schulen. In der Instrumentalmusik sollte das Höchste noch geleistet werden, und die natürliche Folge war, dass ein rascher Fortgang nach diesem Ziele hin Statt fand. Was Mozart in der Oper war, das wurde Beethoven in der Instrumentalmusik; in Bezug auf die Letztere zeigt sich demnach erst bei ihm ein ähnlicher Stillstand, wie bei Mozart in der Oper und die Ausbreitung des Errungenen in der neuesten Zeit. Wie Mozart die nachfolgende Oper, so beherrscht Beethoven die Instrumentalmusik der Gegenwart.

Nur ein Gebiet ist zu nennen, welches durch das von Mozart Geleistete noch nicht erschöpft war, und einer weiteren Entwicklung Raum gab: das der Pianofortemusik; dies Gebiet erscheint daher auch durch eine umfassende Schule, welche unter den Namen der Wiener Schule bekannt ist, vertreten. Ihren Glanzpunct erreichte dieselbe durch Hummel und Moscheles. Hummel steht vollständig auf Mozart'schem Standpunct, es ist derselbe Inhalt, wie bei jenem, den er zur Darstellung gebracht hat, auch die Form ist dieselbe, aber er hat die Behandlung des Instruments wesentlich gesteigert und allen Glanz der Virtuosität entfaltet, so dass wir schon hier fast ein einsei-

tiges Hervortreten derselben erblicken. Als Componist ist er der bedeutendste der Schule. Seine Phantasie in Es-Dur z. B. ist ein Meisterwerk von bleibender Bedeutung. Sein Spiel war höchst sauber und correct, Fülle des Tones besass er keineswegs. Diese Sauberkeit und Accuratesse, verbunden mit geistiger Belebung der Darstellung im Grossen und Ganzen erscheint als seine Eigenthümlichkeit. Moscheles gehört ebenfalls entschieden dieser Richtung an, ist aber moderner in Composition und Spiel. Es charakterisirt ihn zunächst eine gesteigerte Bravour, sein Spiel neigt sich dem Zierlichen, Eleganten zu, bei aller Festigkeit und Solidität. In seinen Meisteretuden zeigt er eine moderne Wendung, indem er charakteristischem, bestimmtem Ausdruck zustrebt, darin kleine Charakterbilder giebt. In der Darstellung eines bis in's Detail nüancirten Vortrags besteht, scheint es mir, sein grosser Fortschritt über Hummel hinaus. Von Moscheles an datiren alle die Künste des Vortrags, welche durch verschiedenen Anschlag erreicht werden, während dort bei Hummel Mannichfaltigkeit des Anschlags noch gänzlich fehlt. Durch die Werke für den Zweck der Ausbildung im höheren Pianofortespiel überragt Moscheles seinen Vorgänger bedeutend; er hat die grössten Verdienste in dieser Beziehung und ist hierin von bleibender Bedeutung; in ihm erscheint die Kunst des Spiels schon so weit entwickelt, dass sie Gegenstand geordneter Lehre zu werden vermag. — Später sank diese Schule und hat sich bis herab auf die Gegenwart mehr und mehr ausgelebt. Das sinnliche, rein äusserliche Element, welches bei Mozart im schönsten Gleichgewicht mit dem Idealen steht, bei Hummel und Moscheles, namentlich bei dem Ersteren, noch immer durch dasselbe gebändigt erscheint, macht sich selbstständig und unabhängig geltend, und so haben wir die schon früher berührte Erscheinung, dass unsere Kunst nach dieser Seite hin in inhaltslosen, leeren Aeusserlichkeiten sich verflacht. Kalkbrenner, insbesondere in seiner späteren Zeit, Czerny, Herz u. v. A. sind die Repräsentanten dieses Verfalls. — Aus der Zeit unmittelbar nach Mozart ist Wölfl als derjenige zu nennen, bei dem ziemlich zuerst die Virtuosität als Selbstzweck auftritt. In

seinen Variationen über „Freut Euch des Lebens“, auch ünter dem Titel „Non plus ultra“ hat er eine Menge von Schwierigkeiten gehäuft, lediglich in dieser Absicht. Wölfl war aber bei alledem ein gediegenes Talent; er wird noch jetzt genannt als der Rival Beethoven's im Pianofortespiel aus der Zeit des ersten Auftretens desselben in Wien. Wichtig für die Entwicklung des Pianofortespiels ist auch Steibelt — der Czerny seiner Zeit, ein hervorstechendes Talent wie dieser, indess auch wie dieser überwiegend dem Aeusserlichen zugewandt — durch seine trefflichen Etüden, welche bekannter zu sein verdienen, als sie es sind. Nicht ohne Einfluss ist auch A. E. Müller gewesen, dessen „Capricen“ noch jetzt die Beachtung der Pianofortespieler verdienen. — Wesentlich auch unter dem Einflusse Haydn's und Mozart's hat die zweite grosse Schule von Pianofortecomponisten und Virtuosen gestanden, deren Haupt und unmittelbarer Gründer Clementi war, so dass wir diesen Künstlerkreis mit den Namen der Clementi'schen Schule bezeichnen können. Bei aller Verwandtschaft indess sind auch grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen, und so erscheint es gerechtfertigt, wenn diesen Männern eine getrennte Stellung gegeben wird. Von grossem Einfluss auf Spiel und Composition war die Verschiedenheit der Instrumente, deren beide Schulen sich bedienten, die Verschiedenheit der wiener und englischen Pianofortes. Die leichtere Spielart der ersteren, der mehr kurze und spitze Ton begünstigte ein leichtes, elegantes, bravourmässiges Spiel. Das einseitige Hervortreten der Virtuosität war eine nothwendige Folge, und hieran schloss sich, ebenfalls naturgemäss, ein überwiegend auf Effect gerichtetes Streben. Der vollere Ton und die schwerere Behandlung der Instrumente mit englischer Mechanik dagegen drängte auf eine mehr gehaltene, ernste, grossartige Richtung hin, in Composition und Spiel. Mehr zwar wie die ersten Wiener Meister, nehmen Clementi und Cramer von dem Instrument ihren Ausgangspunct; es gestaltet sich hier Alles sogleich instrumentgemässer, die Erfindung selbst ist durch die Natur des Instruments bestimmt, während bei Haydn, Mozart, Beethoven der Gedanke überwiegt,

abgesehen von seiner Erscheinung auf dem Instrument. Wenn wir aber in der Wiener Schule die anfängliche Herrschaft des Gedankens später in ihr Gegentheil, die leerste Aeusserlichkeit umschlagen sehen, so zeigt sich bei den Männern der Clementi'schen Schule mehr eine ruhige, sich gleichbleibende Haltung, eine Bewahrung des gleich anfänglich ausgesprochenen Charakters. Wir haben daher hier, ich möchte sagen, ein alterthümlicheres Element vor uns, insbesondere nicht das so überwiegend hervortretende Effectstreben, wie bei den Wienern. Die beiden ersten Künstler dieser Schüle, Clementi und Cramer, habe ich schon genannt. Beide sind insbesondere ausgezeichnet durch ihre Etüdenwerke. Clementi's „Gradus ad Parnassum" und Cramer's Etuden sind Epoche machend in der Geschichte des Pianofortespiels, die Grundlage für jedes gediegene Studium. Geistvoll und gediegen als Componist zeigt sich Ludwig Berger, nach dieser Seite hin die hervorragendste Erscheinung der Schule. Berger stand zur Zeit seiner Entwicklung wesentlich unter Clementi's Einfluss. Im Jahre 1804 machte er des Letzteren Bekanntschaft in Berlin und begleitete denselben auf einer Reise nach Russland, zu der sich noch ein dritter Genosse, der Hoforganist Alex. Klengel in Dresden, nachmals der bedeutendste Contrapunctist der Schule, gesellte. Berger gehört zu den vorzüglichsten Componisten für Pianoforte. Seine beiden Variationenwerke sind dem Trefflichsten beizuzählen, was wir in dieser Gattung besitzen; auch seine Sonaten sind mit Auszeichnung zu nennen, und es ist nur die grenzenlose Oberflächlichkeit in der Ausbildung unserer jungen Pianofortespieler, wenn diese mit jenen Werken, sowie überhaupt mit der grossen und reichen Pianoforteliteratur nicht vertraut sind. Leider wurde Berger's künstlerische Thätigkeit gelähmt durch eine unheilvolle Hypochondrie, welche sein ganzes späteres Leben verdüsterte. Der grösste Pianofortespieler der Schule war John Field, bekannt auch als Componist durch seine allgemein beliebten Notturnos. Field ist in vielfacher Hinsicht Gegensatz zu Berger. Wenn Jener in seiner Kunst mehr einem abstracten Spiritualismus huldigt, so ist bei Diesem dagegen

überall blühendes, warmes Leben und eine Fülle künstlerischer, schöner Sinnlichkeit. Berger offenbart Geist, Field Gemüth, Jener Bewusstsein, Verstand, Dieser bewusstlose, anmuthig-tändelnde Naivität. Field's Spiel war von seinen Compositionen unzertrennlich, die Ausführung gab jenen erst ihre Vollendung. Die höchste Reinheit und Deutlichkeit der Passagen, ein meisterhafter Anschlag, unübertreffliche Vertheilung von Licht und Schatten, dabei Abwesenheit aller prunkenden und kokettirenden Manieren, wahre Empfindung, diese Eigenschaften kann man als die hervorstechendsten seines Spieles bezeichnen. In diesem Zusammenhange sind ferner Dussek und Prinz Louis Ferdinand von Preussen zu nennen, obschon Beide nicht so entschieden, wie die vorher Genannten, der Schule angehören. Eine strenge Trennung und Sonderung ist überhaupt nicht durchzuführen, wir sehen vielfach wechselseitige Einwirkungen, bis endlich in neuester Zeit die Unterschiede sich ganz verwischen. Dussek und Prinz Louis sind wesentlich zusammen zu betrachten; Beide verfolgten dieselbe Richtung, Beide standen im Leben und in der Kunst einander nahe, förderten einander, und sind als Geistesverwandte zu bezeichnen. Beider Geistesrichtung ist eine sehr einseitige; grossartige Sentimentalität ist der vorwaltende Charakterzug, aber Beide haben in dieser beschränkteren Sphäre Ausgezeichnetes geleistet. Ich erinnere hier an des Prinzen F-Moll-Quartett und an Dussek's „Elegie" auf den Tod des Prinzen, sein Quintett in F-Moll u. s. w. Endlich ist noch als der letzte Repräsentant dieser Schule Carl Mayer zu nennen. Dieser indess, in seinen früheren Werken nicht ohne Bedeutung für Pianofortecomposition und Spiel, hat sich neuerdings gänzlich der Mode ergeben, seine Vergangenheit verläugnend.

Das ist die reiche und umfassende Entwicklung, welche von Mozart ihren Ausgangspunct genommen hat; stehen auch nicht alle der Genannten diesem Haupt der Schule gleich nahe, so ist doch, sobald es sich nur um die allgemeinste Gruppirung handelt, Mozart als der Mittelpunct zu betrachten.

Beethoven wurde als der Beherrscher der neuesten Zeit

bezeichnet. Was ihn charakterisirt, ist schon vielfach, auch vorhin wieder ausgesprochen worden, dieses Uebergewicht des Idealen im Gegensatz zu dem Auslaufen der Mozart'schen Richtung in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit, die poetische Richtung, das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks, das humoristische Element, welches von W. R. Griepenkerl in seiner Novelle „das Musikfest oder die Beethovener" trefflich geschildert wird. Betrachten wir den Gang seiner Entwicklung so zeigt sich ein immer entschiedeneres Hindrängen nach diesem Ziele, welches in der neunten Symphonie seine Vollendung fand. Die von dem Worte befreite Instrumentalmusik sucht selbstständig und innerhalb ihres eigenen Gebiets der Bestimmtheit desselben wieder nahe zu kommen. Im Zusammenhange damit erblicken wir die Richtung auf Tonmalerei. Es sind alte, pedantische Vorurtheile, wenn man sich einer Malerei auf dem Gebiete der Tonkunst widersetzt, wie sie durch Beethoven zur Ausbildung gekommen ist, wenn man diese höhere, poetische Behandlung mit poesieloser Copie der Erscheinungen verwechselt. Viel Streit ist gewesen unter den Musikern in Bezug auf diese Erweiterung der Grenzen der Tonkunst und die Sache konnte um so weniger zur Erledigung kommen, als jede Ansicht zu ihrer Begründung sich auf Meisterwerke berufen konnte. Man verkannte indess den durch die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst gebotenen Gang, welcher mit Nothwendigkeit nach diesem Ziele hindrängte, man verkannte, dass auch in diesen scheinbar äusserlichen Schilderungen ein Geistiges zur Erscheinung kommen konnte. Tonmalerei als eine blos äusserliche Abzeichnung sinnlicher sowohl wie geistiger Objecte ist allerdings das Widerlichste, was man haben kann; einige Tonsetzer sind in diesen Fehler verfallen; Tonmalerei aber, welche in dem scheinbar äusserlich Entlehnten ein Innerliches, Seelisches zur Darstellung bringt, wie wir dies bei Beethoven sehen, ist nicht blos etwas Berechtigtes, ist in der That ein Fortschritt.

Der einzige persönliche Schüler Beethoven's (mit Ausnahme des Erzherzogs Rudolph) war Ferd. Ries. Diese persönliche Seite ist aber auch hier die hervorstechendste. Um seinem Mei-

ster geistig nahe zu stehen, war Ries nicht ausreichend genug begabt. Er ist ein trefflicher Künstler und hat namentlich auf dem Gebiet der Pianofortemusik, wie ich auch schon ein Mal erwähnte, Gutes geleistet; im Ganzen zeigt er sich zu sehr als Nachahmer, um auf den Ruhm selbstständiger Fortbildung der Kunst Anspruch machen zu können. Bei weitem höher begabt ist Franz Schubert, der erste, welcher in Beethoven's Fusstapfen trat und von seinem Geiste beseelt erscheint, der erste der nach diesem auch in der Symphonie Eigenthümliches leistete. Geb. 1797 zu Wien, ereilte ihn der Tod bald nach Beethoven, im Jahre 1828. Sehr früh schon versuchte er sich in der Composition, ein Beweiss für seine ausserordentliche Productionskraft, den Reichthum seiner Phantasie, ohne den es auch nicht möglich gewesen wäre, in einem so kurzen Leben so viel zu schaffen. Erst nach seinem Tode fand er eine seinen Leistungen entsprechende Anerkennung. Grosse Verdienste um ihn hat sich namentlich R. Schumann erworben, auf den auch sein Geist von wesentlichem Einfluss war. Bei seinem Leben kannte man ihn fast nur als trefflichen Liedercomponist, obschon auch hier erst das Meiste nach seinem Tode in das Publicum gedrungen ist. Auf dem Gebiete des Liedes freilich waren seine Leistungen so hervorstechend, dass man ihm die schuldige Anerkennung nicht versagen konnte. Er wurde hier der Mittelpunct für die gesammte neuere Entwicklung, und an ihn schliessen sich alle die trefflichen Leistungen, welche wir durch Mendelssohn, R. Schumann, R. Franz, Gotthard Wöhler u. v. A. bis herab auf die Gegenwart in dieser den Deutschen eigenthümlichen Sphäre erhalten haben. Gerade hier ist in neuester Zeit das Vortrefflichste geleistet worden, indem sich in das Lied der tiefere deutsche Geist, der sich von dem öffentlichen Leben der Tonkunst unbefriedigt abwendete, flüchtete, und so sehen wir nach der ersten Blüthe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, hervorgerufen durch den Aufschwung der deutschen Literatur einen ununterbrochenen Fortgang, Hand in Hand mit der Entwicklung der deutschen Lyrik; wir sehen theils die ältere, einfachere Gestalt durch Männer wie

L. Berger, der auch hier das Trefflichste leistete, vertreten, theils die moderne Steigerung durch die Meister der Wiener Schule, an die sich die genannten Norddeutschen angeschlossen haben. Was Schubert in den anderen Fächern, auf dem Gebiet der Orchester-, Quartett- und Pianofortemusik geleistet hat, ist in Leipzig vorzugsweise gekannt und geliebt. Die meisten dieser Werke haben von hier aus ihren Ausgangspunct genommen; der Trägheit vieler Musiker, ihrem Hangen am Hergebrachten ist es zuzuschreiben, wenn dieselben noch nicht aller Orten die verdiente Anerkennung finden. Besitzt Schubert auch nicht den grossartigen Ernst, die Haltung, den hohen Kunstverstand, diese zusammengehaltene Kraft Beethoven's, zeigt er sich bei weitem einseitiger, so ist er doch nach vielen Seiten hin mit diesem verwandt. Das Zarte, Phantasiereiche und Schwärmerische, der Ausdruck blühenden Lebens ist sein Bereich, und darin hat er Vortreffliches geleistet. — Mit R. Schumann treten wir unmittelbar der Gegenwart nahe und haben es mit allen den Bestrebungen zu thun, welche durch Beethoven und Schubert hervorgerufen worden sind. Das Jahr 1830 bezeichnet den grossen Wendepunct. Jetzt erst fanden die beiden Genannten ein tieferes Verständniss, zugleich in den äusseren Verhältnissen einen entsprechenden Boden und vermochten befruchtend für die jüngere Generation zu wirken. Auf dem Gebiet der Pianofortemusik waren es ausser Schumann, Chopin, Mendelssohn, St. Heller u. A., auf dem der Orchestermusik Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Gade, welche die Träger der fortschreitenden Entwicklung wurden. Schumann und Mendelssohn nahmen von dem Pianoforte ihren Ausgangspunct. Die bisherige Virtuosenschule hatte die Technik desselben ausserordentlich gesteigert, aber zuletzt war diese allein übrig geblieben und der Geist entflohen. Jetzt galt es, die neugewonnenen Mittel geistig zu beleben, sie wieder zu dem, was sie sind, zum Ausdruck des Geistes zu machen. Dies sehen wir bei Mendelssohn, auf den C. M. v. Weber, der auch als Pianofortecomponist und hinsichtlich der Behandlung des Instruments eine bedeutende Stellung einnimmt, von Einfluss war, wir sehen es

bei Chopin und Schumann. Mit einem Male war jener gehaltlose Sinnenkitzel verschwunden; in den ersten Werken aller der Genannten schon tritt das neue Princip mächtig drängend hervor. In diese Zeit fällt die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" durch Schumann, welche dieser Richtung der Zeit Bahn brach, und es sich zur Aufgabe stellte, alle höher strebenden Talente in die musikalische Welt einzuführen. Die alte Kritik hatte die neueren Erscheinungen verblüfft angestaunt und wusste dieselben nicht zu deuten. L. Rellstab in Berlin namentlich wurde der Repräsentant der Rückschrittspartei und kämpfte gegen Chopin. Bei Schumann war es bis dahin, wo er sich der Liedercomposition zuwendete, ein Element, welches durch Beethoven geweckt, einer weiteren Ausbildung zustrebte, das des phantastischen Humors; diese Richtung beherrscht die erste Epoche seines Schaffens. Er hat Ausgezeichnetes darin geleistet, aber noch jetzt wo Schumann allgemein als einer der Koryphäen der Gegenwart anerkannt ist, werden diese Werke nicht ihrem wahren Werthe entsprechend gewürdigt, so dass man immer auf's Neue darauf aufmerksam machen muss. Schumann hat dies Element mit Berlioz gemein, so wesentlich verschieden Beide schon durch ihre Nationalität sind, nur dass Berlioz dasselbe auf dem Gebiet der Orchestermusik geltend machte. Auch bei Mendelssohn tritt diese Richtung hervor, wiewohl dieselbe hier gebändigt erscheint durch dessen überwiegend classische Richtung. Ueberhaupt ist Mendelssohn, obschon entschieden modern, doch nicht in ganz speciellem Sinne diesem Künstlerkreise beizuzählen, aus dem angeführten Grunde, in Folge des auf ihn gleich mächtigen Einflusses der Vorzeit. Berlioz, über den das Urtheil zur Zeit immer noch schwankt, ist, so weit wir ihn kennen, nicht zur Vollendung gekommen. Schon sein für Instrumentalmusik nicht günstig organisirter Nationalcharakter bereitet ihm Hindernisse und es liegt hierin zugleich der Grund, wesshalb er bei uns weniger festen Fuss fassen konnte. Aber dieser Umstand, dass er der erste Franzose ist, welcher sich überwiegend dem Fache der Instrumentalmusik gewidmet hat, ist es zugleich, der von uns eine ganz andere Anerkennung

fordert, als ihm bisher insgemein zu Theil geworden ist. Diese Sympathie für Deutschland, dieses tiefe, grossartige Streben, was derselben zu Grund liegt, beansprucht mit Recht unser wärmstes Entgegenkommen. Ja man kann, wenn W. R. Griepenkerl behauptet, Berlioz habe Beethoven's Aufgabe, wenigstens was die Wahl der Stoffe betrifft, am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, einem solchen Ausspruch nicht unbedingt entgegentreten. Es ist in der That das höchste Streben, welches wir vor uns haben. Berlioz wählt ferner sogleich für seine Instrumentalwerke bestimmte Gegenstände als Object, Stoffe mit entschieden ausgeprägtem Charakter. Wir sehen hier das was Beethoven wollte noch weiter fortgeführt, höchste Bestimmtheit des Ausdrucks. Darum haben wir bei ihm als den hervorstechendsten Zug ein ausserordentliches Talent für Charakteristik; er hat darin so Schlagendes, als nur möglich geleistet. Hierin liegt aber auch zugleich sein Fehler. Er hat diese Bestimmtheit bis zum Extrem geführt, er giebt überwiegend Einzelheiten, aber weniger ein Ganzes, die einzelnen Momente sind übermächtig, das Ganze besteht aus diesen einzelnen Schilderungen, und es fehlt an jener Alles bewältigenden Einheit, jener Gesammtstimmung, welche das Ganze in Fluss bringt, das Einzelne zum verschwindenden Moment macht. Beethoven führt auch schon die einzelnen Momente bis zur Spitze, beherrscht aber mit mächtigem Arme diese reiche Welt. Bei Berlioz zerfällt das Ganze in Theile, die einzelnen charakteristischen Momente treten so sehr hervor, dass der Gesammteindruck verloren geht. Es fehlt darum der Zauber der Schönheit, Berlioz wird durch seine bis zum Extrem gesteigerte Charakteristik leicht unschön. Hierzu kommt sein französisches Naturell, der Mangel deutscher Innerlichkeit, dass überwiegend Aeusserliche seiner Richtung, dass z. B. die Instrumentation nicht Ausdruck des Innern ist, sondern wie bei den Virtuosen, der Gedanke durch die Instrumente bestimmt wird. Wir haben keine organischen Gebilde vor uns, wir haben mehr äusserlich Zusammengefügtes. Darum sehen wir auch ein Uebergewicht der Reflexion. Die Objecte sind nicht innerlich entstanden, Resultate der inneren Entwicklung,

der Componist hat sich mit dem Verstand und der Phantasie in dieselben hinein versetzt. Wir erhalten, scheint es mir, auf diese Weise nur äusserliche Schilderungen, welche in einen passenden Rahmen gefasst sind. Es fehlt das deutsche Gemüth, diese innerliche Einheit, die Instrumentalmusik aber vermag nur auf diesem Boden sich zu bewegen und geräth ausserdem leicht in Widerspruch mit ihrem Wesen.

Beethoven's Werke sind reiche, umfassende organische Schöpfungen. Jedes organische Gebilde, der menschliche Körper, die menschliche Seele z. B. zeigt eine Gliederung im Unterschiede, welche durch eine Grundeinheit zusammen gehalten werden; jede Besonderheit, jedes Glied, jede geistige Function besitzt eine selbstständige Thätigkeit, aber alle diese Besonderheiten werden getragen und gebunden durch die Einheit, durch das Ich, welchem sie angehören. So das Kunstwerk. Es ist ebenfalls eine Einheit von Unterschieden. Das Instrumentalwerk enthält eine Fülle mannichfach nüancirter, ja sogar heterogener Seelenstimmungen, welche alle durch die Grundstimmung getragen und zur Einheit verbunden werden. Beethoven vertieft sich in die äussersten Gegensätze, seine ungeheure Gewalt besteht aber darin, dass es ihm möglich ist, diese Gegensätze zu bändigen, unter die alles beherrschende Einheit zu beugen. In dem weiteren Fortgang nach Beethoven nun sehen wir wie das alles umschlingende Band zurücktritt, wie die einzelnen Momente sich isoliren, selbstständig auftreten. Hierin liegt der Grund des Beliebtwerdens kleinerer Kunstformen auf dem Gebiet der Pianofortemusik, des Zurücktretens der Sonate. Was in der reichen Welt Beethovens nur als Moment vorkommt, erscheint jetzt als besonderes Kunstwerk, eine besondere Stimmung ist fixirt und in kleineren Rahmen gefasst. Auch bei Berlioz fanden wir dieses Uebermächtigwerden des Einzelnen, obschon er die grössere Form beibehält. Es lag hierin hauptsächlich die Ursache seiner Mängel. Am entschiedensten nach dieser Seite hin haben Mendelssohn und Schumann die Aufgabe der Zeit ergriffen. Der Erstere in seinen „Liedern ohne Worte“ der Letztere in seinen früheren Pianofortewerken. Schumann

geht fort zu äusserster Bestimmtheit, indem er besondere Ueberschriften wählt, den Tonstücken ihren Inhalt bezeichnende Namen giebt. Es ist ein grosses Missverständniss, dies im Sinne einer neuerdings aufgetretenen irrigen Theorie zu fassen, zu meinen, der Componist habe sich diese Objecte ganz äusserlich gesucht und dann die Musik dazu geschrieben, die Sache muss im Gegentheil so gefasst werden, dass die Bezeichnung durch Worte zu der Musik nur als letzte Bestimmtheit hinzukommt. Die Möglichkeit aber solcher Bestimmtheit ist das Charakteristische der Neuzeit.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so besteht das Wesen der Gegenwart auf dem Gebiet der Instrumentalmusik nach dem Vorgange Beethoven's in diesem Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks, diesem Uebergewicht eines poetischen Inhalts. Es ist ferner das Vorwalten phantastischen Humors, wie bei Berlioz und Schumann, phantastischer Tonmalerei, wie bei Mendelssohn, es ist endlich das Uebergewicht kleinerer Formen. Diese kleineren Formen entsprechen einer auf die Spitze gestellten Subjectivität, welche das Princip der Gegenwart ist. Schon Beethoven bezeichnete ich als eine solche auf sich selbst gestellte von dem Bestehenden losgerissene Persönlichkeit. Wir erblicken aber diese Persönlichkeit noch erfüllt von einem umfassenden, von ihr getrennten Inhalt, und haben darum diese reiche Welt in seinen Kunstschöpfungen. In neuester Zeit erscheint dieses Ausscheiden des Subjects fortgeführt bis zur Spitze und das Individuum spricht nur noch sich selbst aus. Die Entwicklung ist bei diesem innersten Mittelpunct der Persönlichkeit, der jetzt der Boden alles Kunstschaffens ist, angekommen. — Hier kommt es mir nur darauf an, diese Hauptsätze zu bezeichnen, ohne mich auf eine Entwicklung derselben einzulassen. Nur so viel sei erwähnt, und abgesehen jetzt von der Tonkunst, dass der Process, welcher zu völliger Vereinzelung des Subjects führt, ein geschichtlich nothwendiger war, dass die grosse noch ungetheilte Substanz der Vorzeit in diese Vielheit der Individuen zerschlagen werden musste, um damit die Grundlage für das neue Weltgebäude

zu gewinnen. Diese auf die Spitze gestellte Subjectivität schlägt um in eine erneute, und in der That weit reichere Objectivität, deren Erreichung die Aufgabe der Zukunft ist.

Eine eigenthümliche, etwas abgesonderte Stellung auf dem Gebiet der neueren Instrumentalmusik nimmt Niels W. Gade ein. Dieser zeigt sich nur im Allgemeinen angeregt von den Einflüssen der Neuzeit, ohne von der Entwicklung derselben speciell berührt zu sein. Man hat gesagt, dass die Naivität, welche Gade's Schaffen bezeichnet gerade dass sei, was wir brauchen können. Es ist dies in so weit richtig, als die Reflexion nie die Basis für künstlerische Thätigkeit sein kann, ein naives Schaffen auch für die Kunst der Zukunft erforderlich ist. Der grosse Unterschied aber besteht darin, dass die Letztere nur eine durch die geistige Arbeit der Gegenwart vermittelte Naivität, eine solche also, welche die Reflexion zur Voraussezzung hat, gebrauchen kann, nicht eine Gade'sche, da dieser von den wirklichen Mächten der Zeit viel zu wenig berührt erscheint, viel zu wenig in das, was im Volke lebt, sich vertieft hat, um diesen geistigen Hintergrund zu besitzen. Gade's Naivität erscheint fast mehr als einer früheren Stufe angehörig, er bewegt sich darum in einer sehr beschränkten, dem Leben der Neuzeit fern stehenden Sphäre, erscheint als Künstler im älteren Sinne. Einen Beleg dafür bietet seine neueste Thätigkeit; er scheint nicht zu einer weiteren Entwicklung zu kommen, und sein Fortgang entspricht nicht seinem Anfang. Der Inhalt, welchen die vorhin genannten Künstler zur Darstellung gebracht haben, ist der Geist, sind die Stimmungen der Neuzeit, dieses leidenschaftlich bewegte Innere, diese Kämpfe im Inneren des Individuums. Gade steht allem Kampfe fern, daher auch die eigenthümliche nordische Starrheit in seinen Werken.

Ueberblicken wir nach diesen Andeutungen diese Beethoven'sche Schule, so haben wir dasselbe Bild, welches uns die Mozart'sche auf dem Gebiet der Oper und Pianofortemusik gewährt. Es ist sehr Bedeutendes innerhalb dieser Schule geleistet worden, nach allen Seiten haben Erweiterungen Statt gefunden, neue Seiten des Schönen sind durch Mendelssohn, Schu-

mann u. A. zur Darstellung gekommen, Eigenthümliches, was wir nicht in Beethoven finden, im Wesentlichen aber ist man nicht über das durch diesen verwirklichte Princip hinausgegangen; wie nach Mozart in der Oper und Pianofortemusik haben wir auch hier die Ausgänge, das Auslaufen der Beethoven'schen Richtung; wir sehen die einseitige Steigerung bis zum Extrem; das Ausbeuten des innerhalb des Beethoven'schen Standpunctes Gegebenen. Wenn daher R. Wagner sagt, dass mit der neunten Symphonie die letzte Symphonie geschrieben sei, so theile ich diese Auffassung, der Ansicht, dass die Instrumentalmusik den Kreis ihrer Entwicklung im Wesentlichen durchlaufen hat. Ich möchte der neunten Symphonie als Motto die Schiller'schen wenn auch nur in einer Hinsicht passenden Worte vorsetzen: „Nun zerbrecht mir das Gebäude, seine Absicht hat's erfüllt.“ denn die Selbstauflösung der Instrumentalmusik ist damit ausgesprochen. Es ist dies, wie schon gesagt, der Grund, wesshalb in neuester Zeit kleinere Formen hauptsächlich cultivirt wurden, und man darin gerade das Eigenthümlichste leistete. Indem ich so in der Beethoven'schen Schule ein Analagon der Mozart'schen finde, ist das Missverständniss entfernt, als ob ich den Leistungen der Gegenwart nur geringe Bedeutung beilegte. So Grosses Cherubini, Spontini, unsere Romantiker u. s. f. geleistet haben, ist auch hier wieder in einer anderen Sphäre vollbracht worden. Schubert, Mendelssohn, Schumann sind jenen Männern an die Seite zu setzen. Ich tadle es daher entschieden und bezeichne es als ein Zurückgebliebensein hinter der Zeit, wenn so viele Concertinstitute immer noch bei Beethoven stehen bleiben, jene neuesten Werke noch nicht in ihr Repertoir aufgenommen haben, und es ist dabei gleichgültig, ob wir solchem Zopfthum in kleinen Städten, oder im pariser Conservatorium, in London, Berlin u. s. f. begegnen. Alle, welche sich auf Beethoven beschränken, sind als Zurückgebliebene zu bezeichnen.

Hier ist der Ort der Einrichtung unserer Concerte, der Grundsätze für die Leitung derselben, überhaupt des Concertwesens der Gegenwart, mit einigen Worten zu gedenken.

Die Concerte sind ja das Terrain, auf welchem sich die Instrumentalmusik ausbreitet. Auch hier werden wir, wie in Kirche und Theater, eine Erneuerung dringend nothwendig finden und als Resultat aussprechen müssen, dass die gegenwärtige Gestalt sich zu überleben beginnt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Bestimmung der Concerte darin besteht, die gesammte Kunst, so weit sie überhaupt in das Bereich derselben gehört, dem Publicum vorzuführen. Die Concerte sind das für die Tonkunst, was Gallerien und Gemäldeausstellungen für die Malerei. Wenn aber für die ältere Malerei und die der Gegenwart somit zwei verschiedene Vereinigungspuncte gegeben sind, so für die Werke der Tonkunst nur ein einziger. Es ergiebt sich hieraus die Forderung umfassender Programme, in die das Bedeutende aller Zeiten aufzunehmen ist. Natürlich setzen die verschiedenen Gattungen der Tonkunst einer solchen Auswahl Schranken, es kann nicht Alles in das Bereich der Concerte gezogen werden, was anderen Sphären, was der Kirche und dem Theater angehört. Betrachten wir unter diesem Gesichtspuncte das was n den meisten Concerten der grösseren Städte Deutschlands geboten wird, so ergiebt sich, wie viel zu wünschen übrig bleibt. Das Repertoir beschränkt sich auf einen sehr kleinen Kreis von Werken; es sind die grossen Instrumentalcompositionen der Wiener Meister welche den Mittelpunct bilden, alles Uebrige ist mehr oder weniger ausgeschlossen. Insbesondere werden die Werke junger, lebender Tonsetzer allzusehr vernachlässigt. Von einem wahrhaften Leben der Kunst kann indess nur dann die Rede sein, wenn auch dem Werdenden Gelegenheit zu seiner Entfaltung geboten wird. Nicht darin besteht ausschliesslich die Förderung der Kunst, nur das anerkannt Classische vorzuführen, eine solche Verehrung schlägt bei dem Publicum leicht in das Gegentheil der Gedankenlosigkeit um, die frische Empfänglichkeit und Fähigkeit richtiger Würdigung, welche nur durch neue Werke rege erhalten werden kann, geht verloren, und selbst dem Classischen wird zuletzt auf diese Weise der Boden entzogen. Als Grundsatz ist deshalb auszusprechen, dass

wo möglich jedes Concert ein neues, wenn auch kleineres Werk bringen sollte. Aber auch in Bezug auf die Meisterwerke früherer Zeit bleibt zu wünschen übrig. Wir haben es im Concert nicht mit der Masse des Volkes zu thun, wie in Kirche und Theater. Bei dem Concertpublicum muss die Bildung und Fähigkeit vorausgesetzt werden, von der Gegenwart abstrahiren, sich auf historischen Standpunct stellen zu können. Die jedesmalige Gegenwart hat ohne Frage das überwiegende Recht; Werke welche das was in der Zeit lebt darstellen, müssen vorzugsweise zur Aufführung kommen, so z. B. die Beethoven'schen in der unsrigen, aber ein einseitiges Beschränken auf diese kann darum doch nicht gebilligt werden. In diesem Sinne wäre der Versuch zu machen, die classischen Schöpfungen früherer Jahrhunderte, wenn auch sparsam und mit Vorsicht vorzuführen. — Erweiterung der Programme sowohl in Bezug auf Vergangenheit wie auf Gegenwart ist das, was zu wünschen ist. Die mehrfach unternommenen historischen Concerte sind öfter zu arrangiren, wenn man nicht, was noch besser ist, verschiedene Concertunternehmungen für verschiedene Zwecke begründen kann. Die bezeichneten Mängel sind jedoch nicht die einzigen. Bis jetzt kam hier nur die Einseitigkeit des Princips zur Sprache. Betrachten wir indess das, was das Leben des Tages uns bietet, so zeigt sich, dass man häufig noch nicht einmal bis zum Princip überhaupt sich erhoben hat. Es begegnen uns vorwaltend subjective Liebhabereien in der Auswahl der Tonstücke. Manche Tonsetzer sind über die Gebühr, Manche gar nicht repräsentirt. Die Auswahl erfolgt nicht nach bestimmten Grundsätzen, es ist sehr oft persönliche Zu- oder Abneigung der Musikdirectoren. Kommt noch hinzu, dass hervorragende Componisten solche Concerte leiten, so ist häufig — mit ehrenvollen Ausnahmen, unter denen ich beispielsweise Fr. Schneider Mendelssohn, Schumann nenne — der Einseitigkeit Thor und Thür geöffnet. Unsere Musiker sind noch zu wenig an eine objective Auffassung gewöhnt, sie folgen zu sehr zufälligen Meinungen und Stimmungen. Hierzu kommt die Einseitigkeit der Richtungen, der Eine findet das musterhaft was der Andere

verdammt. — Ein zweiter wichtiger Gesichtspunct für die Anordnung von Concertprogrammen bezieht sich auf eine solche Zusammenstellung der einzelnen Musikstücke, dass ein harmonischer Gesammteindruck dadurch erzielt wird. Leider ist es oft der Fall, dass das nachfolgende Musikstück den Eindruck des Vorausgegangenen aufhebt, und das Concert ist dann viel weniger genussreich, als es eigentlich sein könnte. Damit hängt zusammen, was die Anordner von Concerten immer im Auge haben sollten, dass nicht Bruchstücke grösserer Werke gegeben, einzelne Theile aus dem Zusammenhang herausgerissen werden; es ist dies in Wahrheit als eine Profanation zu bezeichnen, namentlich wenn das Bruchstück eines kirchlichen Werkes zwischen weltliche Tonsätze gestellt wird. — Elemente endlich, welche ohne Widerrede nur störend wirken können, italienische Arien z. B. sollten nur unter Beschränkungen zugelassen werden, Machwerke aber aus den neuesten Fabriken stets ausgeschlossen bleiben. Dieser Umstand giebt jedoch unserer Betrachtung eine andere Wendung, er erinnert uns an die Wünsche des Publicums, an die in neuester Zeit immer lauter werdende Stimme desselben. Viele gute Bestrebungen scheitern an den nur allzu entschieden ausgesprochenen Forderungen der Menge, die verwöhnt und wunderlich ist. Sonst war das Publikum zurückhaltender, dankbarer für das, was geboten wurde. Es erlaubte sich seine Ansicht kund zu geben, ohne aber bestimmend und entscheidend eingreifen zu wollen. Jetzt hat es seine Antipathien und Sympathien, so gut wie die Musikdirectoren. Vorzugsweise will es seine Lieblingsstücke hören, so bei uns in Leipzig, und erscheint darin fast wie ein verwöhntes Kind. Bei uns in Leipzig verkennt es zu Zeiten seine Stellung so sehr dass es der Richter über die auftretenden Künstler sein will, und die Folge ist, dass immer Wenigere einer solchen Rücksichtslosigkeit des Urtheils sich aussetzen wollen. Betrachten wir diese Zustände etwas näher, denn sie sind von grosser Wichtigkeit. Die nächste Folge in Bezug auf grössere Instrumentalwerke ist, dass der Kreis, auf den man in der Auswahl beschränkt ist, ein immer kleinerer wird. Das Publicum will jedes Jahr

seine Lieblingsstücke vorgeführt erhalten, die Weber'schen Ouvertüren z. B. und geräth dadurch in immer grössere Einseitigkeit des Geschmacks. Auch in anderer Rücksicht kann ich mich mit so häufiger Wiederholung nicht einverstanden erklären. Wer z. B. würde geneigt sein, die Meisterwerke der dramatischen Poesie in so rascher Folge und stets nur beschränkt auf diese zu hören? Es liegt, offen ausgesprochen, etwas Geistloses in einer derartigen Liebhaberei. Als ich in das Directorium der Euterpe trat, sprach ich den schon angedeuteten Grundsatz aus, in jedem Concert ein neues Werk vorzuführen. Es waren zum Theil recht tüchtige Compositionen welche wir aufführten, aber das Publicum nahm die Meisten derselben kalt auf. Derselbe Uebelstand begegnet uns bei der Auswahl von Solosachen, namentlich für Pianoforte, aber fast noch in erhöhtem Grade. Bei uns in Leipzig ist es dahin gekommen, dass etwa noch acht Pianofortewerke öffentlich vorgetragen werden können: die Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Concerte, das Mozart'sche in D-Moll, das Schumann'sche, endlich das Concertstück von Weber. Es drängt jetzt Alles nach Kürze. Man will keine langen Tutti's, wie z. B. bei Hummel, hören. Die Violinisten können noch eher etwas Derartiges wagen, weil ihr Instrument, als dem Orchester angehörig, eine gewisse Solidität bewahrt hat. Das Pianoforte ist durch so viele Dilettanten, welche nie über die unterste Stufe der Kunstbildung hinauskommen, heruntergebracht. Aber auch die genannten Concerte sind so oft und so meisterhaft gehört, dass es für jeden nachfolgenden Künstler immer schwerer wird, sie vorzutragen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns auf dem Gebiet des Sologesanges. Wenige Arien werden todt gehetzt, so aus Freischütz, Figaro's Hochzeit, Don Juan. Es ist den Sängern nicht zu verdenken, wenn sie sich auf diese Lieblingsstücke beschränken, da sie gefallen wollen, ihres Fortkommens wegen gefallen müssen, und bei anderen, dem Publicum weniger oder nicht bekannten Arien, der Erfolg zweifelhaft ist. Mehrere Sängerinnen haben es in unseren Abonnementconcerten versucht, Arien von Gluck, insbesondere von Händel vorzutragen, aber was auf diese Weise

gewonnen wurde, ging nach der anderen Seite hin wieder verloren, da man nur wagen konnte mit derartigen Werken hervorzutreten, wenn man den Eindruck durch italienische Machwerke neutralisirte. — Auch den Leistungen der ausführenden Künstler gegenüber zeigt das Publicum dasselbe Verhalten. Es will nur Künstler ersten Ranges haben, und lässt sehr Tüchtiges, insbesondere wenn die sich producirenden Künstler nicht schon durch bekannte Namen unterstützt sind, ungerechter Weise fallen, belohnt sie wenigstens nicht mit aufmunterndem Beifall. Hier in Leipzig haben wir diese Erfahrung zu machen sehr oft Gelegenheit gehabt. Ein wirklich entsprechendes Abwägen der gespendeten Beifallsbezeugungen findet nicht mehr Statt; Manches wird unverdienter Weise erhoben, Anderes eben so unverdient herabgesetzt. Das Interesse der Concertbesucher ist gar nicht mehr auf die Sache gerichtet, so dass man durch eine würdige, angemessene Darstellung derselben befriedigt ist, man will immer Ausserordentliches hören, man will zerstreut sein, man bringt nur Neugierde mit. Endlich ist noch ein Umstand von besonderer Wichtigkeit namhaft zu machen. Werke für den Concertvortrag müssen eine gewisse Allgemeinheit und Objectivität des Styls besitzen. Das nur Subjective, Particulare, wenn es auch das Tiefste ist, erscheint ungeeignet dafür. Unsere Virtuosen wissen dies so gut, dass sie nur von diesem Standpunct aus Musik beurtheilen und die grössten Kunstwerke, Beethoven's spätere Sonaten z. B. verdammen, weil diese nicht diese Concertangemessenheit besitzen. Das Publicum nun ist in seinem Recht, wenn es das Allzusubjective ausgeschlossen wissen will; aber es wird leicht zu exclusiv in diesem Bewusstsein, und die Folge ist, dass z. B. aus der Sphäre des Liedes viele der trefflichsten gar nicht zum Vortrag kommen, weil diese in der That mehr einem individuellen Boden entwachsen sind. Lieder mit jener bekannten Allerweltsphysiognomie erhalten den Vorzug, weniger hier in Leipzig, wo man an Besseres gewöhnt ist, als in anderen Städten, so u. A. in Dresden. Bei solchen Verhältnissen ist es natürlich, wenn die Anordner von Concerten oft die Geduld verlieren. Wir sind in dem Fall, dass wir

häufig gar nicht mehr wissen, was man wählen soll. — Auch unser Concertleben zeigt eine gewisse Verkommenheit, etwas Ueberlebtes, welches eine Erneuerung von Grund aus dringend nothwendig macht. Diese Wiederbelebung kann nur durch erneute Organisation der Concerte von höheren künstlerischen Gesichtspuncten aus kommen, durch entschiedenes Auftreten der Concertdirectionen, so jedoch, dass man nicht etwa seine subjectiven Schrullen dem Publicum aufzudringen sucht, wie es so häufig Musikdirectoren thun, irgend eine einseitige mit Starrheit festgehaltene Richtung, im Gegentheil, indem man auf die begründeten Forderungen des Publicums wirklich Rücksicht nimmt, so dass die künstlerischen Zwecke und die Forderungen des Letzteren verschmolzen erscheinen. Die Concerte müssen der Ausdruck der höheren Elemente sein, welche sich im Publicum vorfinden, und werden, wenn dies wirklich der Fall, zugleich den Forderungen der Kunst entsprechen.

Ich beschliesse die heutige Vorlesung mit der Darstellung der Entwicklung der Instrumentalvirtuosität, namentlich des Pianofortespiels, und bezeichne zugleich die Stellung der ausführenden zur schaffenden Kunst. Früher gab es nur ein Instrument, dessen Behandlung schon zu höherer Vollkommenheit gediehen war, die Orgel; in Italien aber war es der Gesang, welcher wie Ihnen bekannt, zuerst zu höherer Blüthe gelangte. Später im 18ten Jahrhundert sehen wir sodann die Violine und das Pianoforte in seiner Behandlung schon hoch gesteigert, und endlich waren es die anderen Orchesterinstrumente, welche nach und nach diesem ersten Aufschwung folgten. Die ersten grossen Geiger Italiens habe ich früher schon erwähnt. Tartini erscheint als der Begründer des höheren Virtuosenthums. Ihm folgte Viotti, an den sich Rode, Kreutzer, Baillot anschlossen. Auch Deutschland trat jetzt selbstständig auf, repräsentirt durch Spohr, welcher eine umfassende Schule gründete. Mehrere bedeutende Gesangstalente sind ebenfalls aus dem gegenwärtigen Jahrhundert zu nennen.

Betrachten wir den Gang der Virtuosität in diesem Jahrhundert, insbesondere der wichtigsten Zweige, der Kunst des

Gesanges, des Pianoforte- und Violinspiels, so erblicken wir hier dasselbe Gesetz, welches wir überall in der Entwicklung der Tonkunst des 19ten Jahrhunderts erkannten: es zeigen sich grosse Fortschritte, ausserordentliche Steigerungen, aber man ist zugleich bei dem Extrem angekommen, über welches hinaus ein Schritt nicht mehr möglich ist; die Virtuosität ist bis zur Spitze gesteigert. Was sogleich in die Augen springt, ist die Ueberwindung immer grösserer Schwierigkeiten, obschon auch die Alten, wie Sie wissen, darin durchaus nicht zurückblieben. Jetzt aber sind diese Schwierigkeiten so in's Unendliche gesteigert, dass wir hier geradehin am Ende stehen, neue Erweiterungen kaum noch möglich sind. Was Pianoforte betrifft, so strebte man zugleich nach immer grösserer Massenhaftigkeit, nach immer grösserer Fülle des Tones. Die früheren Wiener Instrumente besassen einen noch ziemlich kleinen, etwas spitzen, aber überaus poetischen Ton. Jetzt sind die Instrumente mit englischer Mechanik zur Herrschaft gekommen; hier ist der Ton grösser, voller, aber zugleich auch prosaischer. Dem Charakter der Instrumente entsprechend hat sich das Spiel verändert; wir haben jetzt eine orchestermässige Behandlung des Pianofortes, die Hauptsache ist einen möglichst starken Ton herauszuschlagen. Es sind ausserordentliche Fortschritte gemacht worden, aber diese waren zugleich nicht frei von nothwendig damit verbundenen Rückschritten. Der ächte, gesunde Pianofortetou ist seltener geworden, es sind eine Menge Extravaganzen in das Spiel gekommen, von denen die frühere Zeit frei war. Vom Gesange gilt Aehnliches, nur dass hier im Ganzen mehr Rückschritte als Fortschritte gemacht sind, und man sich darum zu Zeiten versucht fühlt, diese Kunst unter die verloren gegangenen zu zählen. Ich kann diese Erscheinungen hier nur berühren, ohne mich ausführlicher darauf einzulassen. Erwähnen muss ich jedoch, dass ein gesunder Ton, wie auf dem Pianoforte, auch hier seltener geworden ist. Eine Menge Wunderlichkeiten sind in den Gesang gekommen, welche der reine Geschmack durchaus nicht schön finden kann. Hierhin gehört z. B. das Affectirte in der Bildung der tieferen Töne bei den Sän-

gerinnen. Gute Lehrer werden immer seltener und die Schüler und Schülerinnen wollen in der Regel nichts mehr lernen. Die Kunst wird nur noch des Gelderwerbes wegen getrieben; so schnell wie möglich Geld zu verdienen ist die Hauptsache. Es gilt dies nicht blos von Sängern und Sängerinnen, es gilt von unseren jungen Musikern überhaupt.

Man hat neuerdings mehrfach den Versuch gemacht, die flüchtig verschwebende Kunst des Virtuosen, diese verschiedenen Stellungen desselben zum auszuführenden Kunstwerk, die verschiedenen Darstellungsweisen, unter bestimmte Gesichtspuncte zu bringen. Es sind drei Stufen, welche alle Virtuosität zu durchlaufen hat, und innerhalb welchen sich dieselbe stets bewegt. Die erste ist die der unmittelbaren Einheit mit dem Kunstwerk, des unmittelbaren, natürlichen Vortrags; der Ausführende giebt auf dieser Stufe nur das wieder, was vorgeschrieben ist, seine Subjectivität ist dem untergeordnet. Die zweite Stufe ist die der Entzweiung, der Scheidung des Kunstwerkes und des darstellenden Künstlers. Dies ist die Sphäre der Virtuosität im specielleren, engeren Sinne. Der Ausführende tritt reflectirend dem Kunstwerk gegenüber; die Künste des Vortrags bilden sich. Diese Stufe wird, was Pianofortespiel betrifft, repräsentirt durch die Virtuosenschule des gegenwärtigen Jahrhunderts bis ohngefähr zum Jahre 1830. Die letzte Stufe endlich besteht in der innigen Durchdringung der beiden vorausgegangenen, sie ist die einer vermittelten Einheit. Beide Seiten sind zu ihrem Recht gekommen, die Errungenschaften der Virtuosität werden benutzt zu höherem künstlerischen Vortrag; der objective Vortrag ist verbunden mit der subjectiven Thätigkeit des Ausführenden; eine wahrhaft künstlerische Reproduction ist das Resultat. Wie im Laufe der zwanziger Jahre die Pianofortecomposition sich in Aeusserlichkeit verflacht hatte, so auch das Spiel. Alle Inspiration war verschwunden; es zeigte sich als ein durchaus Berechnetes, die Mittel wurden Zweck. Mit Beginn der dreissiger Jahre war es zunächst Liszt, welcher diese Schranken durchbrach, das geistige Element wieder zur Herrschaft brachte; er ist der Begründer der neuen Richtung, der grösste Piano-

fortespieler der Neuzeit. Liszt hat jedoch diesen Standpunct nicht rein zur Erscheinung gebracht, wenigstens bei seinen öffentlichen Vorträgen. Seine geniale, dämonische Natur liess dem objectiven Element zu wenig Gerechtigkeit widerfahren, Concessionen dem Publicum gegenüber mochten hinzu kommen, und so erschien seine Darstellung als eine unendlich bedeutendere zwar, Kalkbrenner'scher Flachheit z. B. gegenüber, aber doch nicht als die höchste, künstlerische. Liszt hat das geistvollere Element der Neuzeit zur Geltung gebracht, aber seine Mängel waren Ursache, dass er auch verderblich wirkte. Die Nachahmer, ohne seinen Geist, hielten sich vorzüglich an diese Mängel, und so sehen wir das Heer der Klavierpauker entstehen, welche es durchaus nicht ohne ein paar zerschlagene Hämmer thun können. Noch jetzt ist desshalb Vorsicht nöthig, und man darf junge Pianisten, deren Leistungen man nicht kennt, nicht sogleich an das Instrument lassen, wenn man nicht Gefahr laufen will, einer Schlacht beizuwohnen. Am schönsten, künstlerisch- maassvoll, wenn auch ohne Liszt's titanische Kraft, haben Mendelssohn und Clara Schumann diesen dritten, höchsten Standpunct vertreten. Litolff, Mortier de Fontaine, Hiller sind ebenfalls hier zu nennen.

Die Kunst der Virtuosen hat bekanntlich in neuerer Zeit ein immer grösseres Terrain gewonnen; diese wurden tonangebend im Concert und beherrschten den Geschmack der Menge. Der grössere Ernst der Gegenwart, die Bewegungen der letzten Jahre auf politischem Gebiet haben diese Macht bereits gebrochen. Man begegnet jetzt leicht einer Herabsetzung der Kunst des Darstellenden, wo man früher Ueberschätzung fand. Ueberhaupt ist das Urtheil über den Werth dieser Seite der Kunst durchaus noch nicht festgestellt, so dass man die widersprechendsten Ansichten findet. Hören wir Hegel's Worte. Dieser sagt in seiner Aesthetik: „Noch aus meiner Jugend her entsinne ich mich eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise grosse Schlachtmusiken componirt hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber, und wenn man mit ihm sprach, ein stiller, be-

wusstloser Mensch. Gerieth er aber in's Spielen, so vergass man das Geschmacklose der Composition, wie er sich selbst vergass und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Execution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen. Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunct gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Aeussere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke geniessbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originellen Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiss und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Sieges ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung geniessen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniss, dass ein äusseres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Concipiren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben Blitz ähnlich vor uns." Das Wesen der Virtuosität ist in diesen Worten trefflich erkannt, die grosse, bedeutende Seite derselben hervorgehoben. Auch der ausführende Künstler besitzt selbstständige Productivität. In Folge dieses Umstandes vermag dieser selbst dem Schaffenden hülfreiche Dienste zu leisten, sowie er es überhaupt ist, der in der Tonkunst vor dem Vertrocknen und Verknöchern schützt und die Phantasie befruchtet. Der Umstand, dass die Virtuosität mehr noch als die schaffende Kunst Ausdruck der Mode ist, verleiht ihr den Charakter steter Beweglichkeit, unaufhaltsamer Steigerung. Bei uns waren es namentlich die kleineren Städte, sowie die sogenannten soliden Musiker, welche diese hervorstechende Seite immer nicht

anerkennen wollten. Die kleineren Städte sind bei uns die eigentlichen Bewahrerinnen des Tüchtigen und Soliden, des künstlerischen Ernstes, aber sie können ein gewisses hausbacknes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Phantasie nicht bemeistern. Man mochte daher an kleineren Orten, sogar noch bis vor einer nicht allzulangen Reihe von Jahren, von diesem Flitter und Tand der Virtuosität nichts wissen, und beklagte eine Herabwürdigung der Kunst. Die grösseren Städte verfallen leicht in das Haltungslose, Frivole, Launisch-Wechselvolle, aber sie sind geistig belebter und geben der Phantasie mehr Nahrung. Die Virtuosität fand daher hier zunächst den günstigsten Boden. Eine ernstere Richtung schüttet leicht das Kind mit dem Bade aus, verkennt, dass solche Beweglichkeit und Frische für das Gedeihen der Kunst selbst nothwendig ist. Das Verderbliche liegt allein in einem selbstständigen Sich-Geltendmachen der Kunst des Ausführenden. In diesem Falle ist die Gefahr der Abirrung von dem wahren Ziele allerdings sogleich vorhanden.

Habe ich in dem eben Gesagten im Ganzen das Wort ergriffen für eine würdigere Ansicht von der Virtuosität, bin ich als Vertheidiger aufgetreten, so sei schliesslich noch erwähnt, dass ich dies Urtheil keineswegs auf jene jungen Pianisten der Gegenwart ausgedehnt wissen will, welche nichts thun, als aus einer Soirée in die andere zu eilen, und ihre selbstgemachten Trivialitäten oder die ihrer Gesinnungsgenossen abzuhämmern. Diese liefern in der That das beklagenswertheste Bild. Sie sind als Virtuosen nicht hervorstechend, sie sind nicht im Stande die Koryphäen des Spiels zu überbieten, und zugleich taugen sie als Musiker nichts. Unendlich würdiger erscheint im Vergleich damit die Aufgabe des Orchestermusikers, welcher der höheren Kunst dient. In das Orchester einzutreten ist jedoch den meisten dieser Herren zu gering, obschon es hier gerade an der nöthigen Zahl von Künstlern fehlt, namentlich in der Sphäre der Blasinstrumente, wo wir bald Mangel an geeigneten Leuten haben werden. Eine würdige Aufgabe wäre es, wenn diese Pianisten sich mit der grossen, reichen Pianofortelitera-tur in ihrem ganzen Umfange beschäftigen wollten, den Sinn

und die Empfänglichkeit für diese Werke im Publicum zu erwecken strebten, wenn sie sich zu Pädagogen bildeten, um als musikalische Erzieher aufzutreten. Statt dessen aber sind sie gar nicht mehr im Stande, die älteren Meisterwerke zu spielen, und was den Unterricht betrifft, so vermögen sie nur abzurichten, wie sie selbst abgerichtet worden sind.

Ich habe bis jetzt nur derjenigen Künstler gedacht, welche entschiedener einer bestimmten Richtung angehören; eine grössere Zahl wäre noch zu nennen, welche nur im Allgemeinen unter den Einflüssen der Neuzeit steht, ohne dass die hier zu Erwähnenden einer Schule ausschliesslich beigezählt werden können. Zur Vervollständigung des Ueberblicks lasse ich jetzt noch ein Namenverzeichniss folgen. Um zunächst bei dem zuletzt besprochenen Gebiet stehen zu bleiben, so sind auf dem Gebiet der Orchester- Quartett- und Pianofortemusik noch zu nennen: C. M. v. Weber, Spohr, Onslow, Franz Lachner, Kalliwoda, Reissiger, Löwe, Marschner, Fr. Schneider, Rietz, Dorn, Taubert, Gouvy, St. Bennet, Veit, Kittl u. v. A. Aus der Sphäre der Oper habe ich schon eine grössere Zahl Namen genannt. Als Tonsetzer für die Kirche und auf dem Gebiet des Oratoriums sind noch zu erwähnen: Ferd. Hiller, Hauptmann, Leonhard, Späth u. A. In der Cantate sind Mendelssohn, Gade, A. Anacker, Fel. David, C. A. Mangold besonders thätig gewesen. Für das Lied, sobald man diesen Namen auch für die erweiterte Gestalt, welche dasselbe in neuester Zeit erhalten hat, beibehält, ist wie schon bemerkt, erst nach dem Vorgange Beethoven's und Franz Schubert's das Grösste geleistet worden; aus älterer Zeit sind nachträglich zu nennen: C. M. v. Weber, Wiedebein, Zelter; aus neuerer und neuester: Verhulst, Flügel, Saloman, Rietz, Hiller, Lindblad, Ferd. David. Ein in neuester Zeit ausserordentlich fleissig angebautes Gebiet ist das des Männergesanges. Wie die Baukunst, als bürgerliche, diejenige Kunst ist, welche nach dieser Seite hin noch ganz mit dem gemeinen Leben zusammenhängt, so der Männergesang bei

seinen gesellschaftlichen Zwecken. Er hat wesentlich zur Verbreitung des Sinnes für Musik in weiteren Kreisen beigetragen, doch konnte auf diese Weise auch nicht umgangen werden, dass störende Elemente in die Kunst sich eindrängten. Hier sind C. M. v. Weber, Kreutzer, Otto, Adam, Zöllner u. v. A. zu nennen. Namen der Gegenwart, auf welche die Aufmerksamkeit hinzulenken, sind die zum Theil schon Genannten: Flügel, Bergt, Gurlitt, Reinecke, Ehlert, Grädener, Walter, Frank, Litolff, Vierling, Twietmeyer u. A. Diese vertreten die besseren Bestrebungen unter den jüngeren Componisten, welche erst in den letzten Jahren ihre Laufbahn begonnen haben.

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Geehrte Versammlung.

Mit der heutigen Vorlesung beschliesse ich diese Darstellung. Wir sind einer grossen und umfassenden Entwicklung bis herab auf die Gegenwart gefolgt.

Betrachten wir zunächst noch ein Mal die Resulate der letzten Vorlesungen.

Die Kirchenmusik ist schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts von dem Thron ihrer Herrschaft zurückgetreten, sie verlor die nothwendige Grundlage, ging unter im Weltlichen. Eine grosse Zukunft steht ihr bevor, wenn das Bewusstsein der neuen Weltperiode wirklich in den Kirchen lebendig wird, nicht diese oder jene einseitige Richtung, welche in der Gegenwart hervortreten und wieder verschwinden, ich meine jenes Bewusstsein, welches als eine wahrhaft schöpferische Fortbildung des gegenwärtigen Christenthums erscheinen und die neue Welt begründen wird, die Religion wahren Menschenthums. Anders zeigt sich uns die weltliche Musik. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist erst in diesem Jahrhundert das Grösste und Herrlichste geleistet worden, und wenn auch der bisherige Höhepunct der Oper in das vorige Jahrhundert fällt — mit Ausnahme des Aufschwunges den Richard Wagner genommen, wie ich jetzt nach dem in der vorletzten Vorlesung Gesagten hinzufügen kann — so haben wir doch einen ausserordentlichen Reichthum schaffender Kräfte vor uns. Trotz dem stehen wir

34*

jetzt am Ende dieser Entwicklung. Auch die Sphäre der Instrumentalmusik liegt in der Hauptsache, im Princip, abgeschlossen vor uns, so Ausgezeichnetes in neuester Zeit noch geleistet wurde. Die Bahnen Mozart's und Beethoven's sind durchlaufen, die Epochen derselben beendet.

In drei grosse Gruppen lassen sich die gesammten, Ihnen dargestellten Erscheinungen zusammenfassen; die Epoche der Kirchenmusik, in Italien im 16ten, in Deutschland im 16ten 17ten und 18ten Jahrhundert, die Zeit der italienischen Oper und Alles dessen, was sich daran schliesst, endlich die Epoche der neueren Musik seit dem vorigen Jahrhundert. Die Musik ist die Kunst der Neuzeit, diejenige, welche dem vertiefteren Bewusstsein derselben zum Ausdruck gedient hat; sie bildet eine der Spitzen des modernen Bewusstseins. Sie ist die grösste und eigenthümlichste seit Griechenlands schönen Tagen, den Alten gegenüber unser bedeutendstes Eigenthum. So sehen wir auch, wie innerhalb derselben die verschiedenen geistigen Richtungen der letzten Jahrhunderte sich ausprägen. Sie fasst diese in ihrem innersten Kern, wie sie in der Tiefe der Seele ruhen vor jeder bestimmteren Gestaltung. „Es ist klar", sagt ein geistvoller Kunstfreund, C. G. Carus, in seiner „Mnemosyne", „dass die Vorstellungen, die Handlungen, soweit sie im Inneren des Menschen selbst wurzeln, aus einem gewissen innern geheimen Keim hervorgehen müssen, der früher da ist als Vorstellung, Wort und That, kurz der der noch unausgesprochene Zustand des Menschen selbst ist. Ehe noch ein solcher Seelenzustand in Worten und Thaten sich ausgesprochen hat, fasst ihn der wahre Musiker an der Wurzel und bringt ihn in seiner Urgestaltung mit allen in ihm vorgeahnten Wundern unmittelbar so zur Auffassung."

Unsere Zeit jedoch ist die des Untergangs der bisherigen Musik, die Selbstauflösung derselben. Ueberblicken wir den zurückgelegten Weg, so gewinnen wir die Anschauung, wie bis jetzt nur ein natürliches Werden, eine instinctmässige Thätigkeit, ein Wachsthum mit Naturnothwendigkeit Statt gefunden hat, ohne höheres Bewusst-

sein beim Schaffen — mit Ausnahme der Epoche machenden Genien — ohne dass man in die äusseren Kunstverhältnisse gestaltend, organisirend eingegriffen hätte. Ein Resultat dieses Standpunctes ist die bisherige Gestalt der Tonkunst, sind die gegenwärtigen Zustände. Wir haben die reichste Entwicklung vor uns, und das Grösste ist innerhalb derselben geleistet worden, aber wir sehen so oft den Mangel eines höheren Bewusstseins. Darum konnte es geschehen, dass so viele der herrlichsten Werke der Musik nach dieser Seite hin viel zu wünschen übrig lassen, dass sie als Naturproducte mit natürlichen Mängeln behaftet erscheinen. Eine andere Folge dieses naturalistischen Standpunctes — beiläufig bemerkt — ist jene Erscheinung des unaufhaltsamen Vorwärtsdrängens, bei den meisten an der Kunst Betheiligten, bis herab auf die neuere Zeit gewesen. Dieser Umstand hatte das Resultat, dass man nie zu einem Ueberblick über die Kunstentwicklung im Grossen und Ganzen gelangte, dass man nur immer in der jedesmaligen Gegenwart lebte und die Meisterwerke der Vergangenheit darüber vergass. Die Vernächlässigung der alten grossen Kirchenmusik auch noch in der Gegenwart, wird hierdurch begreiflich. — Doch nicht blos dies. Die gesammte Gestaltung unserer Kunst, auch in ihren äusseren Verhältnissen, die Richtung der Künstler, der noch gegenwärtig von den Meisten eingenommene Standpunct erklärt sich aus diesem Naturalismus. Ich wiederhole nicht, was ich namentlich in letztgenannter Hinsicht schon erwähnt habe, kann aber nicht unterlassen, hier noch Einiges hinzuzufügen. Der Stand der Musiker besteht aus den heterogensten Elementen. Wir haben die verschiedenartigsten Leute, Studirte, Solche, welche auf Seminarien ihre Bildung empfingen, Andere, die von der Pike auf gedient haben u. s. f., wir sehen die verschiedenartigsten Studien und Geistesrichtungen vertreten; die musikalische Technik bildet den Einheitspunct, alles Uebrige ist grenzenloser Willkühr unterworfen. Dieser Umstand hat die traurige Folge gehabt, dass es zur Zeit an Einheit der Ansichten unter den Musikern so sehr fehlt, dass es keine sichern, gemeinsamen Ausgangs-

puncte giebt. Natürlich können nicht Alle eines Sinnes sein, dies ist damit nicht gesagt, ein grosser Unterschied aber ist, ob das gesammte Geistesleben in lauter individuelle Meinungen zersplittert erscheint, oder ob nur gewisse Hauptrichtungen neben einander bestehen. Ein weiterer Mangel im Zusammenhang mit dieser Erscheinung ist die schon öfter berührte Vernachlässigung höherer Bildung überhaupt. Es ist unglaublich, welche Bewusstlosigkeit bei so vielen Musikern noch gegenwärtig anzutreffen ist, unglaublich dieses Hintraben auf gewohnten Pfaden. Viele zeigen in der That geradezu Abneigung vor jeder höheren, geistigen Anregung. Man erinnert sich viel zu wenig der Thatsache das die ausgezeichnetsten Tonsetzer namentlich der neuesten Zeit zugleich ausgezeichnet sind durch ihre Bildung, unterstützt durch diese das Bedeutendste leisteten. Als Folge davon erscheint eine traurige Geistesöde und Leerheit, in sittlicher Beziehung aber eine beklagenswerthe Charakterlosigkeit. Ein kräftiges, tüchtiges Naturell kann einigermassen den Mangel bewusster Haltung ersetzen; wo aber dies fehlt, haben wir diese Unklarheit, diese unaufhörlichen Schwankungen. — Betrachten wir die gesammte Lehre der Kunst so haben wir hier dieselben Folgen jenes blos naturalistischen Standpuncts. Bei den Musikern wird immer nur auf musikalische Bildung hingearbeitet, das Uebrige wohl als wünschenswerth betrachtet, nicht aber als durchaus nothwendig erkannt. Früher konnte man dies gelten lassen, jetzt indess sind die Bedingungen von der Art, dass jedwedes Besserwerden geradezu davon abhängig ist. Am vernachlässigsten zeigt sich der Musikunterricht, den unsere Musiklehrer in den Familien ertheilen. Er ist dem Zufall Preis gegeben. Der Stand der Musiklehrer wird aus den verschiedenartigsten Leuten rekrutirt, Alle pfuschen da hinein, und ein ungeheurer Abstand zwischen den verwendeten Mitteln und dem was auf diese Weise erreicht wird, ist bemerkbar. Besitzen so viele unserer Musiker selbst kein höheres Bewusstsein über die Kunst, so können sie auch ein solches nicht mittheilen. Die Stellung der Musiklehrer im grösseren Publicum ergiebt sich hieraus. Unbefugte Eindringlinge erhalten die Oberhand und

nöthigen selbst den besseren Lehrer, sich den Launen der Eltern und Erzieher zu fügen. Der Musikunterricht ist Gegenstand des Luxus; dass es von ausserordentlicher Bedeutung auf die gesammte Entwicklung der Schüler und Schülerinnen, namentlich der Letzteren, sein kann, wird wenig oder nichl erkannt. Die Aufgabe im grossen Sinne gefasst, muss der Musiklehrer einen Einfluss, ähnlich dem des Religionslehrers besitzen. Ihm ist die edelste Herzensbildung anvertraut. Statt dessen sehen wir so oft leere Spielereien, Tand und Aeusserlichkeit. Ein Grund dieser Erscheinungen liegt allerdings darin dass die Wissenschaft selbst noch nicht weit genug fortgeschritten ist, dass die Aufgaben des Musiklehrers nicht bestimmt genug vorgezeichnet sind, der gebildete Lehrer indess wird diese Mängel viel leichter ergänzen, während der Handwerker auf reinen Mechanismus beschränkt bleibt. — Es hat sich bis jetzt auf dem Gebiet unserer Kunst innerlich und äusserlich Alles von selbst gestaltet, ohne weiteres Hinzuthun. Dies vermochte eine Zeit lang auszureichen, als das Bestehende noch eine unbezweifelte und unangefochtene Grundlage bot. Mit dem Zusammenbrechen dieser Stützen, nachdem sich auch die Tonkunst selbst innerhalb ihres gegenwärtigen Standpunctes mehr und mehr ausgelebt hat, treten auch die bisherigen Mängel entschiedener hervor. Der natürliche Halt fehlt, und ein bewusster, geistiger ist noch nicht gewonnen.

In den Jahrhunderten der Neuzeit bildet die Kunst überhaupt nicht mehr die höchste Spitze des Bewusstseins, wie dies in Griechenlands schönen Tagen der Fall war. War sie dort die Blüthe der nationalen Entwicklung, concentrirte sich in ihr das Gesammtbewusstsein, so ist dieselbe seit dem Eintritt des Christenthums nur Moment, nur Theil des allgemeinen Geisteslebens. In der früheren christlichen Zeit bildete die Religion, in der späteren bis auf die Gegenwart ist die Wissenschaft, die Arbeit des Verstandes die höchste Spitze des Bewusstseins und es ist darum eine Stellung der Kunst nicht mehr möglich, derzufolge Alle in derselben ihren innersten Mittelpunct finden. Jenem Jugendrausche der Menschheit gegenüber erscheint bei uns

Alles verständig-nüchterner. Hierzu kommt die Getrenntheit der einzelnen Kreise der Gesellschaft in Folge der grossen Verschiedenartigkeit der Beschäftigungen und Interessen. Diese Unterschiede sind unendlich vertieftere, als es im Alterthum der Fall war. Dies sind Ursachen, welche der ausgebreiteten Herrschaft der Kunst hindernd entgegentreten. Sie findet nicht mehr in allen Sphären des Lebens den geeigneten Boden, wie in Griechenland; man kommt ihr nicht mehr mit dieser grossen, allgemein verbreiteten Empfänglichkeit entgegen; es ist nicht unmittelbar und ohne Weiteres der Kunstsinn, der bei uns in den Massen vorausgesetzt werden kann. Hieraus erklärt sich vorzugsweise die Stellung des Publicums zur Kunst, die Art, wie es dieselbe aufnimmt. Im vorigen Jahrhundert war bei uns noch eine unbefangenere Empfänglichkeit für Kunstgenüsse vorhanden. Weiter herauf zur Neuzeit hat sich diese Hingebung, dieses bereitwillige Aufnehmen mehr und mehr verloren. Je mehr die Kritik Boden gewann, hat sich auch des Publicums eine kritische Stimmung bemächtigt; die höhere Kunstbildung aber, wie schon früher erwähnt, blieb vernachlässigt. Dadurch nun, dass das moderne Publicum von Haus aus weniger für Kunst empfänglich ist, die Bildung ergänzend nicht hinzu tritt, die gewöhnliche Kritik aber in alle Sphären des Lebens eingedrungen ist, hat eine gewisse Halbheit Raum gewonnen, ein überkritisches Wesen, eine Neigung zum Räsonnement. Dies erklärt den Wirrwarr der Ansichten auch im Publicum. Die Künstler aber zeigen sich im Ganzen von sehr geringem Einfluss auf dasselbe, sie vermögen in Folge des vorhin bezeichneten Standpunctes allgemein bestimmend nicht einzuwirken, die unendliche Zersplitterung unter ihnen im Gegentheil theilt sich dem Publicum mit, und so sehen wir dasselbe nach dieser Seite hin denselben Mängeln unterliegen wie Kunst und Künstler.

Die Musik führt den Namen einer freien Kunst; dies insofern mit Recht, da Kunst und Künstler von dem Staate bei weitem weniger unter seine Aufsicht genommen werden, als dies z. B. bei den Wissenschaften der Fall ist; mit grösserem Recht

aber dürften Musik und Musiker vogelfrei genannt werden. Selten oder nie wurde der Musik als Kunst, um ihrer selbst willen eine besondere Pflege und Obhut von Seiten des Staats zu Theil; sie entsprang frei und natürlich dem modernen Leben. Was durch innere Bedeutung sich Geltung verschaffen konnte, that es, andere Erscheinungen, welchen diese Eigenschaften mangelten, gingen spurlos vorüber. Es hat dies zumeist darin seinen Grund, dass die Musik die jüngste der Künste ist. Nur dann erst, wenn schon eine grössere Entwicklung vorüber gegangen ist, wenn schon eine Fülle von Erfahrungen vorliegt, vermag der Verstand, die bewusste Einsicht ordnend hinzuzutreten, und das natürlich Entstandene zu regeln. Wir sehen dies z. B. an der jetzt überall hervortretenden Neigung Unterrichtsanstalten für Musik, Conservatorien, zu gründen, und es liegt auch darin, beiläufig bemerkt, ein sprechender Beleg, dass wir am Ende einer grossen Epoche stehen. Wir haben so die grossen Resultate der höchsten Blüthe unserer Kunst, wir sehen die freieste und eigenthümlichste Entwicklung, wir haben anderseits aber auch die Resultate des durchaus Untergeordneten, Zufälligen, Zersplitterten, und erblicken hier ebenfalls das oben ausgesprochene Princip einer blos natürlichen Gestaltung der Dinge. Die Stellung der Musiker zu Staat und Leben war in Folge davon eine äusserst precäre. Die Musik erscheint nicht von dem Staat vertreten; an den Höfen war sie ein Luxusartikel, und es haben dieselben in künstlerischer Hinsicht wirklich häufig einen demoralisirenden Einfluss gehabt, denn die Musiker, insbesondere die Virtuosen, arbeiteten für das Amüsement.

Richten wir die Blicke wohin wir wollen, in allen äusseren und inneren Beziehungen sehen wir dieselben Erscheinungen. Die Tonkunst war bisher eine Pflanze, mit der die leitende und ordnende Hand des Gärtners wenig zu thun hatte. Wir sehen ein frisches, kräftiges Wachsthum ohne alle weitere Einwirkung, eine Entfaltung mit der Sicherheit des Instincts. Jetzt sind wir am Ende dieser Entwicklung angekommen, innerlich und äusserlich erscheint Alles überlebt; was bisher die Kunst, getragen

durch innere Lebenskraft, nicht nöthig hatte, wird dringendes Bedürfniss und nur erst ein neues Princip kann die Grundlage einer neuen Entwicklung werden.

Nehmen wir jene Tondichter der Gegenwart aus, welche uns Bürgen sind für eine schönere Zukunft, so kömmt nichts mehr die Menschheit Beglückendes in unserer heutigen Musik zur Erscheinung; es fehlt durchaus an Inhalt. Wir sehen überwiegend eine rein formelle Thätigkeit, die es nicht weiter bringt, als zu einer Wiederholung dessen, was schon besser gethan wurde.

Dies führt mich zu dem zweiten Hauptgegenstand meiner heutigen Darstellung. Es entsteht die Frage, was zu thun ist, um eine neue Kunstepoche zu begründen. Manches davon ist nicht in unsere Hand gegeben, Anderes hängt ab von dem allgemeinen Gange der geistigen Entwicklung, Vieles aber ist in der That, auch in der Gegenwart, durch unsere Mitwirkung erreichbar. Bezeichnete ich vorhin unsere Zeit als die des Unterganges, der Auflösung der bisherigen Kunst, so habe ich damit nur die eine Seite der Sache ausgesprochen; unsere Zeit ist zugleich als eine neu schaffende zu begreifen. Sie ist vollständig zugleich nur unter diesem Gesichtspunct zu fassen, und so erklärt sich dieses Durcheinander des Verschiedenartigsten; dass sie an Gesundheit, Kraft, Productivität gegen die Vorzeit zurücksteht, in der Tiefe aber einen Kern von unendlicher schöpferischer Bedeutung birgt; es erklärt sich die höhere Intelligenz in den Massen und zugleich das Ueberreizte, Blasirte; die Verdorbenheit des Geschmacks und das zugleich weit kunstsinnigere Element, kurz: dieses gesammte widerspruchsvolle Dasein. Verwechseln Sie darum nicht meine Grund-Ansicht von dem Ende der bisherigen Kunstepoche — ich habe indess wohl kaum nöthig, dies besonders auszusprechen — mit jener philisterhaften Beurtheilung, welche in allen Jahrhunderten laut werdend, auch in unserer Zeit ihre zahlreichen Vertreter namentlich unter den älteren Künstlern findet, jene Beurtheilung, welche die jedesmalige Gegenwart verdammt, weil sie dieselbe nicht versteht; ich tadle unsere Zeit im Hinblick auf die Zukunft, jene im Hinblick auf die Vergangenheit.

Der nächste Schritt über die Gegenwart hinaus besteht in der Erkenntniss dieser Zustände. Ein radicales Aufräumen ist nothwendig, ein Bruch mit dem Bisherigen, nicht um zu zerstören, sondern den Neubau zu beginnen, nur dass erst der alte Schutt wegzuräumen ist. Immer und immer ist zu wiederholen, dass es eine grundfalsche Richtung der Künstler genannt werden muss, wenn sie von dem Alten, sei es auch das Grösste, nicht loszukommen vermögen. Ich habe stets darauf aufmerksam gemacht, dass jetzt eine Epoche der Reflexion gekommen ist, eine Zeit der Kritik, gleichviel ob die Letztere von der Fachkritik oder durch die Künstler selbst ausgeübt wird. Bedeutsam in dieser Beziehung erscheint, dass in der That die Fachkritik in der Gegenwart der Production in den meisten Fällen vorausgeeilt ist. Einem behaglichen Dahinleben, dieser süssen Gewohnheit des Daseins, kann nicht mehr gehuldigt werden; es kommt die Zeit, wo Jeder aus seiner Ruhe aufgerüttelt werden muss. Ich wiederhole: die Erkenntniss dieser Bedingungen ist der erste Punct des Fortschritts. Dass sie allgemein werde, dahin haben Künstler und Kunstfreunde zu wirken. Eine würdigere Aufgabe für alle die Tonkünstler, denen ihre Begabung nicht gestattet, wahrhaft Neues und Eigenthümliches zu leisten, besteht in einem praktischen Wirken in diesem Sinne, statt dass dieselben einer fruchtlosen Compositionsthätigkeit sich hingeben.

Erfreulich ist die Errichtung von Bildungsanstalten für Musik, für den Fortschritt von Bedeutung, verausgesetzt dass dieselben den Geist der Zeit, die von der Geschichte uns übergebene Aufgabe wirklich begreifen. Bisher war die Unterweisung der Kunstjünger lediglich dem Zufall anheim gegeben, und so geschah es, dass dieselben nach einer Seite hin vielleicht ausgezeichnet, nach einer andern gänzlich vernachlässigt erschienen. Die Conservatorien vermögen mehr auf eine allseitige gleichmässige Ausbildung hinzuwirken, ein Umstand, der nicht gering anzuschlagen ist. Nicht genügen würden dieselben jedoch, wenn sie ihre Bestimmung ausschliesslich in technisch-musikalischer Bildung finden wollten. Diese ist das erste, die Grund-

lage, welche vor allen Dingen erreicht werden muss; aber sie ist in der Gegenwart weiter nichts als eine Grundlage. Ausserordentlich Viel muss noch hinzu kommen, wenn an ein Weiterschreiten gedacht werden soll. Mit Künstlern, welche nur eine solide musikalische Bildung besitzen, sonst nichts, ist der Gegenwart nicht mehr gedient. Fragt man, wie dies zu erreichen, da die Jugendjahre jetzt gänzlich von der Erlernung der Technik absorbirt werden, so erwiedere ich, dass diese Technik, dieses nutzlose Streben z. B. nach Virtuosität auf dem Pianoforte einzuschränken ist. Unsere Musiklehrer sollen Pädagogen sein, vielseitig gebildet, nicht Klavierhusaren. — Der zweite Punct des Fortschritts für die Musiker besteht dem Gesagten zufolge in der Gewinnung dieses höheren Bewusstseins, in der Entfernung jenes specifischen Musikerthums, welches die Ursache der Verkommenheit, der Inhaltslosigkeit in unserer Kunst ist.

Bei dem in der Gegenwart weit verbreiteten Wunsche, für die Kunst wirklich etwas zu thun, wusste man die Sache nicht besser anzugreifen, als durch Errichtung von Conservatorien. Es war dies in der That der erste Schritt, aber die gegenwärtig vorhandenen Anstalten reichen schon aus, es kann sich nur noch darum handeln, diese fester zu begründen; wollte man fortfahren, immer neue Conservatorien zu errichten, wie es den Anschein hat, so würde man zuletzt dadurch nur eine unverhältnissmässig grosse Künstlerschaar bilden, welchen das Leben ein Unterkommen nicht zu bieten vermag. Hierin liegt ein zweites Hauptgebrechen. Zu gleicher Zeit muss schon in den nächstliegenden äusseren Verhältnissen eine Aenderung eintreten, wenn nach allen Seiten hin günstigere Bedingungen erlangt werden sollen. Ich beschränke mich hier auf das, was sich sogleich unseren Blicken darbietet, ohne auf das einzugehen, was R. Wagner treffend in seiner Schrift „Kunst und Revolution“ zur Sprache gebracht hat. Es fehlt an ausreichender Versorgung für die schon vorhandenen künstlerischen Kräfte, und hierhin ist vorzüglich das Augenmerk zu richten. In gänzlicher Verkennung dessen was zu thun ist, unterstützen oft wohlwollende Gönner

ganz untergeordnete, jugendliche Talente, während man diese, welche den wirklich höher Begabten den Boden entziehen, eher zurückhalten sollte. Das Wichtigste, was jetzt zu thun ist, besteht in der Förderung der bereits ausgebildeten Künstler. Ich suchte in diesem Sinne zu wirken durch Association, durch die Gründung der Tonkünstler-Vereine. Es hat sich indess auch hier wieder unser Grundgebrechen, Mangel an Einheit herausgestellt. Jetzt denken die Meisten nur an sich selbst, und die hervorragenderen Talende wohl am häufigsten. Viel könnte durch die Musiker selbst vollbracht werden, wenn wirklich Gemeingeist unter ihnen lebendig würde. Wie die Sachen jetzt stehen ist an durchgreifende Reform ohne Mithülfe des Staates nicht zu denken. Auf diesen hat man denn auch in neuester Zeit mehrfach die Blicke gelenkt, von ihm die nothwendigen Verbesserungen erwartend. Ich erkenne dies an, mit der Einschränkung jedoch, dass auch der Staat nur den Boden ebnen, die Wege bereiten kann; eine Kunst, welche der Staat vollständig in seinen Händen hätte, wäre die traurigste Erscheinung.

Das bis jetzt Angedeutete — aber sehr viel liesse sich noch hinzufügen — enthält die Grundbedingungen eines Fortschritts. Ein grosser Irrthum müsste es jedoch genannt werden, wenn man glauben wollte, dass damit schon Alles erreicht sei. Ich habe im Gegentheil nur darauf hingewiesen, was in der Gegenwart, in dieser Uebergangszeit zu allernächst zu thun ist. Dabei, als einem Letzten stehen bleiben zu wollen, würde uns nur eine Verstandes-Epoche in der Kunst bringen; die wahrhafte neue Belebung kann nur aus einem neuen Geiste hervorgehen. Jene vorhin gestellten Bedingungen sind nothwendig, um diesem neuen Geiste eine Stätte zu bereiten. Nicht in der Reflexion wollen wir stehen bleiben, nicht glauben, dass mit besserer praktischer Gestaltung Alles erreicht sei, ich fordere die Vollbringung Alles dessen, damit dann ein neuer Anfang gemacht werden könne. Vielfach habe ich mich auf diesen Umschwung der bisherigen Weltanschauung, auf diese künftige Weltgestalt berufen. Erblicken Sie darin nicht eine Wiederholung des jetzt oft Gehörten, eine Beurtheilung der Ver-

gangenheit und Gegenwart von dem Standpunct eines einseitigen Radicalismus. Mein Standpunct ist der der Philosophie der Geschichte. Von hier aus ergiebt sich dieser Umschwung mit zweifelloser Sicherheit; er ist eine der nothwendigen Entwicklungsstufen der Weltgeschichte und es würde heissen, sich der göttlichen Weltregierung wiedersetzen, die Räder der Geschichte aufhalten zu wollen, wenn man gegen die Berechtigung dieses Fortganges Widerspruch erheben wollte. — Denselben bestimmter zu zeichnen würde leicht sein, wenn dies hier die Aufgabe sein könnte. Hier genügt es, dass wir zu diesem Resultat gekommen sind, entsprechend der gleich zu Anfang ausgesprochenen Tendenz meiner Vorträge, Bewusstsein zu gewinnen über Gegenwart und Vergangenheit, Abrechnung zu halten mit dieser, den bisherigen naturalistischen Boden zu verlassen, und die zurückgelegte Entwicklung denkend zu begreifen. Die Orientirung über den zurückgelegten Weg bildet den Abschluss des Bisherigen und zugleich die Grundlage für die Zukunft. Eine ausführliche Betrachtung unserer Zeit, nicht im Hinblick auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft werde ich mir bei einer anderen Gelegenheit als Aufgabe stellen. Hier kam es darauf an, erst mit der Vorzeit auf's Reine zu kommen.

Jetzt zum Schluss erlauben sie mir noch dessen zu gedenken, was ganz vor kurzem R. Wagner in einem verwandten Sinne, obschon weiter greifend und mehr die Zukunft im Auge, als es für unseren Zweck hier nothwendig war, gesagt hat. Wagner's theoretische Schriften sind Epoche machend, und ein Hinblick darauf ist für unsere Betrachtung der passendste Abschluss.

Wagner's Kunsttheorie schliesst sich der Philosophie Ludwig Feuerbach's an. Sie stützt sich auf den Menschen, der als der vollständige, ganze, wahre, d. h. von jeder unnatürlichen Fessel befreite Mensch sich allerdings nur dem inneren Auge des forschenden Denkers, nicht aber den äusseren Augen des suchenden Weltkindes in der Wirklichkeit darstellen mag. — Wagner lehrt: Der wahre Mensch ist äusserer und innerer Mensch zu gleicher Zeit, er ist als innerer Mensch Gefühls- und

Verstandesmensch, er ist überdem sein eigner Gott und steht über der Natur. Diesem Menschen entspricht nur diejenige Kunst, welche als einzig wahre, ganze Kunst aus der Vereinigung aller unserer Kunstarten hervorgeht, von denen jede einzelne aber auch nur einer einzigen und einseitigen künstlerischen Fähigkeit des ganzen Menschen entspricht. So theilt der Leibesmensch sich mit durch die Tanz- (Darstellungs-) Kunst, der Gefühlsmensch durch die Tonkunst und der Verstandesmensch durch die Dichtkunst. Der Verein dieser drei „reinmenschlichen" Kunstarten ist im Drama vorhanden, indem der Mensch nach seiner höchsten Fülle sich selber darstellt unter Mithülfe der bildenden Kunst, die als aus der „Nachbildung der Natur" hervorgegangen, hier von selbst in die ihr gebührende dienende Stellung tritt. So stellt die Malerei die Natur dar, in welcher der Mensch sich bewegt, die Bildhauerei wird an ihm selber lebendig, die Baukunst aber schafft die Oertlichkeiten, innerhalb deren die künstlerische Gesammtkundgebung des sich darstellenden ganzen Menschen erfolgt. Die philosophische Anschauung vom Wesen einer ganzen Kunst verknüpft Wagner mit der historischen Betrachtung und der Kritik des gegenwärtigen Standpunctes der Entwicklung unserer Kunstarten, deren jede ihre Blüthezeit hinter sich zu haben scheint. Dabei ist jedoch, wie stets bei der Beurtheilung Wagner's genau in's Auge zu fassen, dass er den literarischen Standpunct vollständig ignorirt und immer von der unmittelbaren lebendigen Kunst spricht, während gerade in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart die künstlerischen Kundgebungen eine vorwaltend literarische Richtung genommen haben, die auch wir wieder vom vorwaltend literarischen Standpuncte aus zu betrachten genöthigt waren und gewöhnt wurden. So sieht Wagner von der Literaturpoesie gänzlich ab und greift allein das Drama heraus, weil dieses wenigstens versucht, lebendig zu werden; so sieht er nicht minder von allen den musikalischen Einzelngebieten ab, auf denen sich der „Einsame" als schaffender Künstler oder geniessender Kunstfreund bewegt und hält sich nur an diejenigen Gattungen von Musikwerken, die sich dem Drama annähern.

— Im Allgemeinen ist der Standpunct Wagner's der der höchsten Unmittelbarkeit der Wirkung des Kunstwerks, dass keine Kritik mehr zulassen darf, sondern nur noch genossen werden will: das Kunstwerk hat auf das Gefühl zu wirken und wird vom Gefühl verstanden. Mit der Negation des literarischen Standpunctes in der Kunst, der durch den Verstand vermittelten Wirkung des Kunstwerkes, läuft nun ganz folgerichtig parallel bei Wagner die Negation des Standpunctes der Kunstbildung, die, wie ich schon vor kurzem erwähnte, nicht die Verbreitung geniesst, mit der die Arbeiter im Felde der öffentlichen Kunstbildung sich nur gar zu häufig schmeicheln. Der Kunstbildung stellt Wagner den Kunstgenuss gegenüber und allein „genossen“ soll das Kunstwerk werden. — So viel zur allgemeinen Orientirung über die Richtung desselben, die sich namentlich in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ ausspricht. In seiner Schrift „Kunst und Revolution“ entwirft er ein Bild unserer Zustände, die auf Heuchelei gegründet sind; er zeigt, dass die Kunst der Industrie verfallen, und stellt das griechische Kunstleben mit den unsrigen in Parallele, wobei natürlich die Vorzüge auf der Seite des Ersteren sind. Dort war die Kunst Ausdruck des Nationallebens, bei uns schwebt sie in der Luft. Wir hatten keine Kunst mehr als das Volksleben aufhörte; unsere Kunst und Wissenschaft wurden Luxusartikel. Hervorstechend und für die Gestaltung seiner Ansichten bezeichnend ist jene Anschauung von der Einheit aller Künste in Griechenland, der späteren Sonderung und Verselbstständigung derselben gegenüber. Er verlangt, dass diese Trennung aufhöre, dass alle Künste wieder ein grosses Ganze bilden, zur Gesammtwirkung sich vereinigen.

Sie entnehmen hieraus den Standpunct Wagner's und finden bestätigt, was ich vor kurzem von ihm sagte. Er spricht überall als Mann der Zukunft; er hat mit dem Bestehenden gebrochen, sich einen neuen Ausgangspunct geschaffen. Ein natürliche Folge dieser Richtung ist, dass er nicht immer der Vergangenheit gerecht wird. Es ist ein Gesetz, dass diejenigen, welche die Zukunft machen, immer Gegenwart und Vergangen-

heit negiren, diese zum Theil ungerecht beurtheilen und verkennen. Sie würden weniger entschieden für die Zukunft Partei ergreifen können, wenn sie das Gewicht der Vergangenheit ganz in sich fühlten. Ist Ihnen nun aus dem Bisherigen bekannt, wie sehr ich mit Wagner's Bestrebungen sympathisire, wie hoch ich dieselben schätze, so will ich eben so wenig versäumen, in dem bezeichneten Sinne auch das, was ich nicht gut heissen kann, zu erwähnen. So — um einige hervorstechende Puncte anzuführen — verwechselt er in seiner ersten Schrift „Kunst und Revolution" eine einseitige, von der Geschichte schon gerichtete Gestalt des Christenthums mit diesem selbst. Das Christenthum hat sich so wenig erschöpft, dass wir erst jetzt zu einem wirklichen Verständniss desselben gelangen. Nur die bisherige Gestalt desselben ist nicht mehr zu halten. So verkennt er die weltgeschichtliche Nothwendigkeit jener Durchdringung des Christlichen mit dem Griechischen, welche im 15ten und 16ten Jahrhundert begann, er findet darin eine Demüthigung des Christlichen, während das Richtige ist, dass die beiden einseitigen Weltgestalten des damaligen Christenthums und des Griechischen in eine höhere übergingen. Sie erinnern sich dessen, was ich in dieser Hinsicht am Schlusse der vierten Vorlesung gesagt habe. Sehr ungerecht ist er ferner gegen die Vergangenheit, wenn er derselben eine im Ganzen verfehlte Entwicklung zuschreibt und nur die einzelnen künstlerischen Grössen ausnimmt. Diese Entwicklung war eine durchaus nothwendige. Allerdings ist das, was die Neuzeit erstrebt, grösser als Alles was die Geschichte bisher zu nennen wusste. Dass wir aber auf diesen Punct gekommen sind, danken wir der bisherigen Entwicklung. Nachdem die Geschichte alle diese Richtungen durchlaufen hat, tritt der neue Standpunct als nothwendiges Resultat hervor. Fast verletzend war es mir, wenn er in diesem Sinne von der bisherigen Kunst als einer Kunst des Luxus spricht. Ich stimme aus voller Seele bei, wenn er dies von den meisten Schöpfungen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit sagt. Die ältere Kunst aber war etwas ganz Anderes. Der Irrthum liegt darin, dass die neue Kunst allerdings ihren Boden im Volke

gewinnen muss; weil dies aber die Aufgabe der Zukunft ist, so kann man daraus nicht sogleich folgern, dass dasselbe auch die der Vergangenheit gewesen wäre; die Kunst der Letzteren hatte eben andere Mächte zur Voraussetzung. — Ich führte diese Sätze beispielsweise an, weil sie zugleich den Unterschied meiner Auffassung darlegen. Für mich ist die gegenwärtige Kunst der Untergang eines einst Grossen und Herrlichen. Ich erkenne das Geordnete dieses Ganges, welches auf unseren jetzigen Standpunct hinführte. Bei Wagner erscheint Vieles als Abweg, vereinzelt und zufällig, der neue Standpunct als die erste Wahrheit nach langer Verirrung. In diesen theilweisen Ungerechtigkeiten Wagner's liegt auch der Grund, wesshalb Manche vor dieser Richtung zurückgeschreckt sind. Mag man aber auch, wie hier über Durchgreifendes und Wesentliches oder über mehr Zufälliges rechten, nach einer Seite hin, nach Seite der Zukunft ist seine Auffassung, sein Standpunct ein durchaus berechtigter. Hier hat er das Bedeutendste gesagt, und wird, je mehr man zu seinem Verständniss gelangt, immer umgestaltender wirken.

Die Bestrebungen Wagner's bilden den Abschluss unserer Betrachtung. Ich mochte mir nicht versagen, Ihre Aufmerksamkeit noch darauf hinzulenken, obschon der Gegenstand nur flüchtig berührt werden konnte. Ein genaueres Eingehen wird nothwendig sein, wenn ich — eine Aufgabe die unmittelbar aus der bisherigen Darstellung resultirt — die Gegenwart zum ausschliessliesslichen Gegenstand meiner Betrachtung mache.

Indem sich jetzt das äussere Band, welches uns längere Zeit hindurch vereinigte, löst, danke ich für die Theilnahme, welche Sie durch Ihre Gegenwart bewiesen, wünschend, dass es mir gelungen sein möge, ein inneres Band, hervorgerufen durch Uebereinstimmung der Ansichten, zu knüpfen.



Druck von Friedrich Rückmann in Leipzig.




schacher
rantshausen
08751-9990

